1-1872/62

ИСКУССТВО КИНО

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ 20:00

СТС

SONY PICTURES

❑**НОВОЕ КИНО: ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ** СОВЕРШЕННО ОЧЕВИДНО, ЧТО НА СЕГОДНЯШНЕМ ЭКРАНЕ ПРЕОБЛАДАЮТ ДИНАМИКА, БЕЗОСТАНОВОЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ *ЛЕВ КАРАХАН* ❑**«ВОЗВРАЩЕНИЕ»: ОТЕЦ И СЫНОВЬЯ** ЗВЯГИНЦЕВ АККУМУЛИРОВАЛ В СВОЕМ ФИЛЬМЕ ОПЫТ РАСПАДА ПАТРИАРХАТНОГО МИРА, В КОТОРОМ ЖИЛА И ПРОДОЛЖАЕТ ЖИТЬ РОССИЯ *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**О САМУРАЙСКИХ ПОДВИГАХ, О ДОБЛЕСТИ, О СЛАВЕ** ВСЕ ИЩУТ В «ЗАТОЙЧИ» КУЛЬТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ. А ВЕЛИЧАЙШИЙ ИЗ КИНОПРОВОКАТОРОВ ПРОДОЛЖАЕТ СНИМАТЬ СВОЕ КИНО О СПОСОБЕ СОХРАНЕНИЯ ЛИЦА *ЛАРИСА МАЛЮКОВА* ❑**ПОРТРЕТ ДОКУМЕНТАЛИСТА, НАПИСАННЫЙ ФОН ТРИЕРОМ** ВСЕ НАЧАЛОСЬ С ПОЕДИНКА ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ. И ЛАРС ЗАСТАВИЛ МЕНЯ ОБНОВИТЬ МОЙ СОБСТВЕННЫЙ КИНОЯЗЫК *ЙОРГЕН ЛЕТ* ❑**СРАСТАНИЕ БИОГРАФИИ С ИСКУССТВОМ** ОПРАВДАНИЕ СОБСТВЕННОЙ ТЯГИ К «СТИЛЬНОЙ» ГИБЕЛИ МИСИМА ЗАИМСТВОВАЛ ИЗ «ХАГАКУРЭ», ГДЕ СКАЗАНО: «ПУТЬ САМУРАЯ — СМЕРТЬ» *СЕРГЕЙ АНАШКИН* ❑**ВТОРЖЕНИЕ ГУМАНИСТОВ: МИЛИТАРИСТСКИЙ КОНТЕКСТ** ВОЙНА ПЕРЕСТАЛА БЫТЬ ЧУДОВИЩНОЙ АНОМАЛИЕЙ, ОНА ПРЕТЕНДУЕТ НА РОЛЬ ПОВСЕДНЕВНОЙ НОРМЫ, ПОЛУЧИВ ЦИНИЧНОЕ «ИМЯ» КОНТРТЕРРОРИСТИЧЕСКОЙ ОПЕРАЦИИ *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН* ❑**«Я НЕ ОТ КУЛЬТУРЫ, Я — ОТ ЖИЗНИ»** ЛИЧНЫЙ ОПЫТ — ЭТО И ЕСТЬ САМАЯ ДРАГОЦЕННАЯ ВАЛЮТА ТАЛАНТА *ГЕОРГИЙ БУРКОВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5

И вот мы на свободе...
Российское кино-2003. Редакционный «круглый стол»

Р Е П Е Р Т У А Р

29

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Где наше место?
Венеция-2003

37

ЕЛЕНА СТИШОВА
На глубине
«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

43

О.СУРКОВА
Остров неизвестных сокровищ
«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

46

АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Чистая мистика
«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

51

ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Он японец, и это многое объясняет...
«Затойчи», режиссер Такэси Китано

55

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
У кого четыре глаза, тот похож на Джонни Деппа
«Однажды в Мексике», режиссер Роберт Родригес

58

СТАС ТЫРКИН
Плененные
«Мечтатели», режиссер Бернардо Бертолуччи

62

ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Призраки приходят в дождь
«Прощай, «Отель «Дракон», режиссер Цай Минлян

65

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Капитуляция
«Двадцать девять пальм», режиссер Брюно Дюмон

К О М М Е Н Т А Р И И

69

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Черное, черное и белое

72
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
Белая гвардия и народная воля

76
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Zoo, или Фильмы не о любви

И М Е Н А

81
АНТОН ДОЛИН
Кого боится Ларс фон Триер
Портрет датского режиссера Йоргена Лета

89
ЙОРГЕН ЛЕТ
(Грехо)падение
Беседу ведет Петр Шепотинник

92
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Мисима зияющий
Эссе, посвященное Юкио Мисиме

Р А З Б О Р Ы

99
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Гуманизм силового вмешательства
Этика и эстетика войны на экране

108
ДМИТРИЙ КОММ
Перезагрузка закончена, революция отменяется
«Матрица: Революция», режиссеры братья Вачовски

П У Б Л И К А Ц И И

117
ГЕОРГИЙ БУРКОВ
Граф Монте-Кристо по-русски
Дневниковые записи последних лет жизни актера

Ч Т Е Н И Е

133
НОРМАН МЕЙЛЕР
Мэрилин. Биография
Журнальный вариант книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

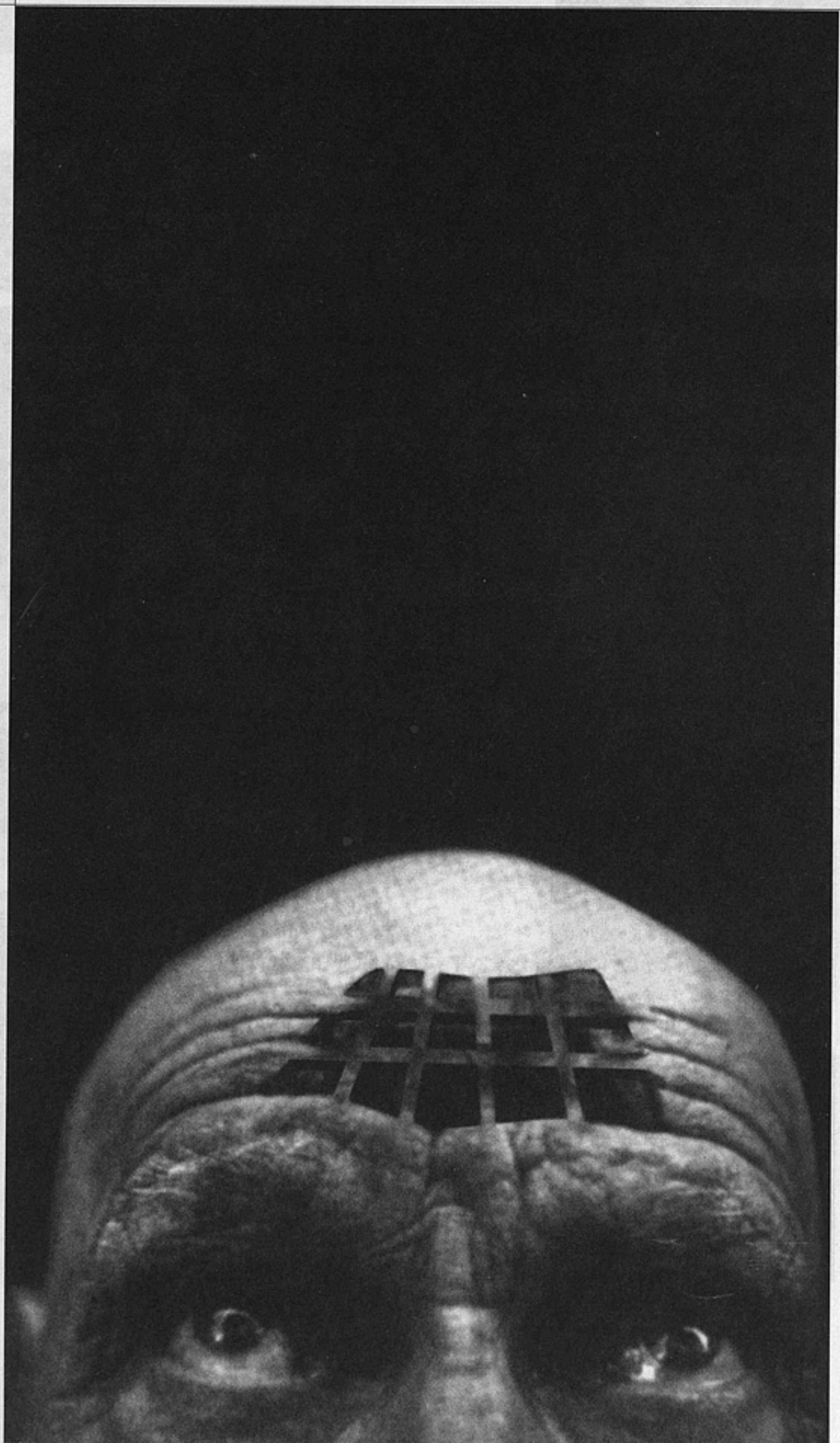


Фото из журнала
«Досье на цензуру»

И вот мы на свободе...

Даниил Дондурей. Мне кажется, уже давно не предпринимались попытки аналитического осмысления идущих в российском кинематографе процессов. Нет информации о взаимодействии разных элементов киноиндустрии, нет конвенций, устоявшихся взглядов, представлений о природе кинособытий, разделяемых большинством. Каждый участник кинопроцесса, естественно, предлагает свою версию происходящего, отчего возникают дробность, разночтения. Отдельные мнения как бы гасят друг друга. Практически нет текстов, в которых ставились бы задачи рассмотрения киноситуации в целом. Попробуем это сделать совместными усилиями.

Начну с того, что сегодня у нас один из лучших в мире кинотеатральный репертуар, замечательный кинопоказ на телевидении, строится много новых залов, быстро меняется вся инфрастуктура, плюс к этому — фильмов снимается значительно больше, чем раньше. При этом основным инвестором является государство. Его политика в последние годы заключается в том, чтобы делать как можно больше фильмов: вчера — шестьдесят, сегодня — девяносто, завтра — сто или даже сто пятьдесят, а через пять лет — двести... Возник настоящий бум отечественного кинопроизводства. Мощь индустрии теперь определяется количеством снятых картин: если у нас производится сто «единиц» — значит, мы великая кинодержава.

Однако само по себе количество снятых картин еще ни о чем не говорит. Можно произвести огромное их число, но если они никому не будут нужны, то, следовательно, и не будут показываться. Так что ключевые вопросы: для кого снимается кино и какое это кино?

Я вижу сегодня трех заказчиков, достаточно мощных и количественно, и по авторитету, и по экономике. Самый влиятельный из них — публика коммерческого, большей частью американского, кино, которая посещает новые долби-кинотеатры, где сформирован соответствующий репертуар и действуют среднеевропейские цены на билеты. Эта аудитория удваивается практически ежегодно, составляет основной контингент театрального проката и кормит всю нашу киноиндустрию. Сегодня именно эти молодые люди платят в кассы переоборудованных или заново построенных кинотеатров около двухсот миллионов долларов в год. Почти все они работают в отраслях новой экономики, прекрасно знают компьютеры и английский язык, научились классно отдыхать, в том числе и за границей, и, конечно же, по-новому зарабатывать деньги, вкалывать, взнуздывать себя, много учиться. Они не боятся новой жизни, не хандрят и просто, в соответствии со своим возрастом, жаждут успеха. Так вот, фильмов для этой — самой перспективной — аудитории снимается у нас крайне мало.

Хотя уже появились первые такие проекты: «Олигарх», «Антикиллер», «Бумер», «Даже не думай!». Именно они сразу же преодолели планку в миллион долларов, а следовательно, попали в топ-тридцатку лидеров российского теат-

---

«Круглый стол» состоялся в редакции в ноябре 2003 года.

рального проката, состоящую почти исключительно из голливудской продукции. Кстати, чемпионы нашего проката — такие как «Властелин колец», «Гарри Поттер» — собирают уже более десяти миллионов долларов.

Второй сегмент аудитории — те постсоветские люди, которые живут в основном воспоминаниями о прошлом, явно или косвенно ненавидят сами принципы нынешней жизни. Они ориентированы на кино, которое можно назвать коммерцией в старом понимании. Не ходят ни в новые, ни в старые кинотеатры, но просиживают у телевизора, наблюдая за чередой неразличимых один от другого сериалов. Они, конечно же, любят советское кино, фильмы Говорухина, Тодоровского-отца, остаются верны Рязанову. Надо сказать, что когда ориентированные на такую телеаудиторию картины оказываются в кинотеатрах, то выглядят очень профессиональными. Впрочем, и тогда, когда попадают на телеэкран, особенно на фоне нынешнего сериального потока. Но у кино, рассчитанного на такую аудиторию, нет перспектив ни в кинотеатрах, ни на видео, поскольку по своему содержанию, по закодированным «версиям реальности» оно может жить только в телевизоре.

И, наконец, третья часть аудитории — профессионалы и те любители кино, кто способен воспринимать авторский кинематограф, кто возлагает на него все свои ожидания. Кто знает, сколько «Золотых львов» получил в Венеции автор «Возвращения», где показывались «Коктебель», «Старухи», «Последний поезд» или «Отец и сын»? Таких зрителей, конечно, немного, но они очень влиятельны, поскольку через институт критики держат в своих руках оценку современного кино. Их представители сидят в жюри всех европейских кинофестивалей и делают там погоду.

Одна из существенных, я бы даже сказал — стратегических, проблем современного российского кино состоит в том, что эти аудитории практически не соприкасаются. Каждая живет своей жизнью и по-своему смотрит на мир, на функции кино. Получается, что наш кинематограф обращается сегодня буквально к трем разным нациям, несмотря на то что эти люди живут в одной стране и говорят на одном языке.

При этом, что особенно важно, у нас распался надвое коммерческий кинематограф — с одной стороны фильмы для молодых и состоятельных, с другой — для немолодых и обиженных. Эти аудитории существуют не только помимо друг друга, но и отдельно от авторского кино. Единственным источником инвестиций во все три типа кинематографа оказалось государство, которое в последние годы идет по всем дорогам одновременно. Именно бюджет, как может, финансирует и кино для фестивалей, и кино для телевизора, и — совсем мало — кино для показа в новых кинотеатрах. В результате получаются не внежанровые, а внезрительские фильмы, такие как «Одиночество крови» или «Упасть вверх», и уже не важно, снимались там И.Дапкунайте и Е.Крюкова, Е.Сидихин и Г.Куценко или нет.

Итак, самая актуальная проблема на сегодня — это выбор осознанной политики главными игроками кинопроцесса, продюсерами и государством. Многое зависит от выбора стратегии Министерством культуры, оттого, какому типу фильмов оно собирается оказывать поддержку. Должен сказать, что уже сегодня у нас в театральном прокате есть место для сорока российских картин, из которых шесть-восемь могли бы возвращать деньги. Но вот в реальности таких фильмов практически нет.

Елена Стишова. Даниил Борисович сейчас буквально на пальцах объяснил, как устроен российский кинопроцесс. В нем все еще очень много рудиментов советской кинематографической системы. Но и то, слава богу, что какой-то кинопроцесс у нас существует, чего мы не могли утверждать, обсуждая российское кино...

Д.Дондурей. ...Года три назад.

Е.Стишова. Мы изнывали в ожидании: каким же оно будет, новое российское кино. И вот это время настало, и оказалось, что при всех частных переменах не только структура кинопроцесса, но и структура киномышления по большому счету остались прежними. Что наводит на мысль о непобедимости национального киносценария, особенно на фоне вчерашней телетрансляции концерта, посвященного Дню милиции, с цитатой из Путина на фронтоне сцены

и с ведущими советской выучки (один из них был, конечно же, Игорь Кирилов). Главный концерт страны в присутствии первого лица государства и всех VIP-персон официоза в момент борьбы властей с «ЮКОСом» за социальную справедливость, хочешь не хочешь, обретает статус программного заявления. Возвращение к державным формам культурного официоза, к древним советским архетипам лично меня пугает. Тем более что в нашей стране традиционно все существует в одной связке — и политика, и культура. И если власть демонстрирует свои культурные приоритеты, тиражируя их на всю страну, это может иметь самые неожиданные последствия, как бы нас ни уверяли (в том

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

числе сама власть), что возвращение назад невозможно, что обратной дороги нет. Я всегда была убеждена: не политика определяет культуру, а культура определяет политику. Подобное зрелище — я имею в виду милицейский концерт — это клон массовой культуры, предполагающей державно-патриотический акцент сверху донизу.

Наше новое кино находится (пока еще!) в противофазе официозу, в том числе и «патриотическому». Одно из завоеваний (амбивалентных, к слову ска-

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников и Алексей Попогребский

зать) десятилетия свободы — отказ нового художественного сознания от функции «секретаря общества». На мой взгляд, именно здесь проходит водораздел между старым и новым мышлением. «Новые» не оглядываются на власть и вообще ее не замечают. Они аполитичны.

Навскидку кажется, будто российское кино после многочисленных фальстартов наконец-то вышло на дистанцию и движется вперед с крейсерской скоростью.

Успех «Возвращения» в Венеции был подан нашими СМИ как национальный триумф глобального масштаба. Бесспорная удача Андрея Звягинцева поддержана не одной-двумя, а целым рядом картин, замеченных не только критиками и публикой, но общественностью. То есть появились фильмы, о которых говорят.

Д.Дондурей. Это называется «пиар».

Е.Стишова. Пусть пиар, ради бога. Я только хочу подчеркнуть очень важное обстоятельство: появление фильмов, которые не исчерпываются контекстом и в нем не нуждаются. У них своя феноменология.

Не откажу себе в удовольствии назвать эти картины, о которых мы так или иначе будем говорить. Это «Олигарх», «В движении», «Небо. Самолет. Девушка», «Гололед», «Коктебель», «Даже не думай!», «Прогулка», «Бумер», «Старухи», «Бабуся», «Магнитные бури», «Трио», полнометражная анимация «Карлик Нос», «Последний поезд», тоже замеченный в Венеции, наконец, сокуровский «Отец и сын»...

Д.Дондурей. Наше все...

Е.Стишова. ...И выше всяких подозрений. Обращаю ваше внимание на то, что самые успешные фильмы сделаны режиссерами-дебютантами. В основном людьми, которых вчера еще никто не знал по имени. Андрей Звягинцев, Петр Буслов, Алексей Попогребский, Борис Хлебников, Руслан Бальтцер, Геннадий Сидоров — все они дебютанты в большом кино. За последний год мы получили четырнадцать режиссерских дебютов (по другим подсчетам — даже двадцать два), так что впору говорить о «новой волне».

Что же происходит, так сказать, на глубине, если отрешиться от бесспорных, но все-таки внешних примет успеха?

Инерционная волна, на которой так долго держалась так называемая чернуха, схлынула, и это очевидно. Качественно изменилась картинка, появились фильмы, визуально притягательные (не путать с гламурными!). Нельзя не заметить тягу к гармонизации экранного пространства, что просто бросается в глаза в таких фильмах, как «Возвращение», «Коктебель» и даже «Прогулка». Новая или старая новая концепция пространства разворачивает кинематограф к хорошо забытой бытийственной проблематике. Все картины, о которых речь, — среднебюджетные, рукотворные, разгула высоких технологий здесь не наблюдается, и слава богу. Ибо только такое кино соизмеримо с *внутренним миром человека*. Это важнейшее завоевание последних лет.

Прорывом в отечественном кино я считаю четыре фильма — «Возвращение», «Бумер», «Магнитные бури», «Старухи». «Возвращение» производит впечатление, и очень глубокое, прежде всего, высокой кинематографической культурой. Это кино качества в лучшем смысле этого слова. Многие пишут о внутренней связи фильма с поэтикой Тарковского. И впрямь в фильме есть несколько планов, рифмующихся с планами из «Зеркала». Но если вникать в суть, минуя визуальное сходство, то я вижу здесь скорее полемику с мэтром, хотя не побожусь, что осознанную. В символическом плане «Возвращение» — картина об отцеубийстве, трансформация мифа об Эдипе. Между тем кинематограф Тарковского — пронзительно сыновний, он пронизан детской травмой тоски по отцу. «Возвращение» — картина чувственная, психоделическая, рационализировать ее — все равно что поверять алгеброй гармонию. Критик Икс проделал такую процедуру, в результате у него получилось, что фильм про то, как не надо обращаться с детьми. Для меня «Возвращение» — вещь в себе. Фильм загадок, которые не надо разгадывать, и недосказанностей, которые не стоит договаривать.

«Бумер» я ценю как профессиональный прорыв, хотя это не мое кино. Это фильм о бандитах без покаяния, о том срезе реальности, где девиации — норма жизни, а бандитизм и бандиты — ее естественный продукт.

«Небо. Самолет. Девушка», режиссер Вера Сторожева

Петр Буслов, между прочим, ученик Вадима Абдрашитова, ассимилировал голливудскую школу гангстерской драмы и адекватно перевел ее на язык родных осин, упустив одну лишь частность: и у Леоне, и у Копполы угадывается образ Бога Карающего. В мире Буслова Бог умер.

«Старухи» Геннадия Сидорова. В этом фильме, прослоенном театрально-кичевой условностью сцен с беженцами, с едва ли не пародийными армейскими эпизодами, — словом, в фильме, где стилевая эклектика и искренняя сердечность сливаются в экстазе, я вижу новые художественные стратегии, еще не опробованные в нашем кино. Это документальная сказка, это фольклор в стиле verbatim[1]. И родом она не из компьютера, а из жизненного опыта автора. Обратите внимание на авторский подход к национальной проблеме. Интернационал в интерпретации Геннадия Сидорова опрокидывает марксистскую модель (хотя имеет ее в виду, похоже, режиссер сдавал экзамены по истории научного коммунизма). Титульная нация, прямо скажем, представлена здесь не в лучшем виде, зато в типическом образе.

У кого с юмором проблемы, называют этот фильм кто русофобским, кто русофильским. Хотят Сидорова под идеологию подвести. А он высмеивает ее, идеологию.

Однако в каждой шутке есть доля правды. Правда в том, что есть проблема беженцев... а наше кино боится к ней даже прикоснуться. И жгучие национальные проблемы сегодня выглядят совсем не так, как пятнадцать-двадцать лет назад. Эту тему кинематографисты тоже предпочитают обходить стороной. В «Старухах» Сидоров обозначил обе больные проблемы. И сделал это легко и весело — может быть, чуть с перебором весело, — как человек, который не хочет показывать свою боль.

«Магнитные бури» — самая авангардная картина из названных мною. Я имею в виду киноязык в широком смысле, включая не одну только визуальность и пластику, но и нарратив (сценарий Александра Миндадзе), и стиль актерской игры. То, что многие коллеги не врубились, «про что кино», — хороший повод для тестирования. Большинство накрепко забыло, что еще совсем недавно у нас был рабочий класс и была мощная киномифология. Сегодня у художников интерес к работягам нулевой. И на этом фоне появляется экзистенциальное кино о простом рабочем парне. После Платонова никто даже не ставил себе подобной задачи.

---

[1] Verbatim (*лат.*) — дословно. Термин, активно используемый сегодня приверженцами документальной драмы в театре.

Похоже, нам никуда не деться от своего ментального кода. Как в исторической и социальной жизни, так и в культуре. Как бы далеко мы ни уходили от своей печки, как бы ни поддавались чужим влияниям, все равно сила, которая превыше нас, прибивает лодку к родному берегу. Мы возвращаемся. От неслыханного политического плюрализма потихоньку сползаем едва ли не к однопартийной системе. Так и тянет нас к реставрации, к госкапитализму; почитание нашего лидера того гляди раздуем до масштабов культа личности. В такой ситуации художникам ничего не остается как вернуть себе право творить от первого лица («Возвращение»), хотя еще недавно кинематографисты хором отрекались от российского мессианизма и умаляли себя до роли медиаторов. Уничижение паче гордости...

Лев Карахан. У меня были в чем-то схожие соображения, но выводы, честно говоря, меня ужаснули.

Первое, что я подумал, вполне совпадало с официальной оптимистической точкой зрения на отечественное кино: лед тронулся. Даже если судить только по уже упомянутым дебютам, экран действительно стал оттаивать и в кино затеплилось нечто напоминающее искусство. Более внятными становятся понятия о стиле, ритме, художественной форме. Это чувствовалось и в предыдущем году, когда заметно дебютировали Ф.Янковский, М.Брашинский, Р.Прыгунов и другие. Дебюты последнего времени еще более впечатляющие: «Возвращение» А.Звягинцева, «Коктебель» А.Попогребского и Б.Хлебникова, «Бумер» П.Буслова, «Старухи» Г.Сидорова.

Но, как известно, все познается в сравнении. И если мы говорим о том, что на экране появилось искусство, то следует неизбежный вопрос: а чем это искусство отличается, скажем, от признанных художественных достижений 70—80-х годов?

«Бабуся», режиссер Лидия Боброва

Мне сразу же вспомнился замечательный фильм Бориса Фрумина по сценарию Анатолия Гребнева «Дневник директора школы», который совсем недавно я пересмотрел на кассете. Эта картина во многом превзошла даже главный наш «школьный» фильм — «Доживем до понедельника». Прежде всего, благодаря отсутствию романтических и сентиментальных упрощений в изображении несвободы, которую приняла и исповедует героиня Ии Саввиной и которую органически, без пафоса и деклараций не приемлет герой Олега Борисова. Собственно, о *несвободе* и говорил тогда «школьный» фильм, показывая отношения учителей и учеников, а также учителей с учителями. Школа оказа-

лась тогда потрясающе выразительной и плодотворной метафорой тоталитарного государства, которое пыталось овладеть человеком. И в этом не было никакого иносказания, условности, притчевости. «Школьный» фильм был метафоричен изнутри и лишь настолько, насколько метафорично, образно любое, даже самое реалистическое и безусловное искусство, если оно искусство.

И вот, возвращаясь в сегодня, я пытаюсь понять: в чем же феномен нынешнего кино, в чем его внутренняя метафора? Совершенно очевидно, что выразительная доминанта уже не в статике, обусловленной, к примеру, образом унылого, типового школьного здания. На сегодняшнем экране преобладают динамика, безостановочное движение поверх барьеров и необычайно востребованный жанр road-movie.

Вывод напрашивается сам собой: несвобода сменилась свободой. Но тут и подстерегает неожиданность. Свобода, казавшаяся когда-то едва ли не панацей, предстает теперь источником кризисного, драматического, а подчас и безысходного, трагического восприятия мира.

Разве не о свободе — абсолютной, тотальной — идет речь в фильме «Коктебель»? Хочешь — спивайся, и общественность не будет приставать к тебе со своими нравоучениями, а хочешь — продай квартиру и топай вместе с сыном через всю страну к теплому морю. Сын при этом может не ходить в школу — немыслимая, сказочная свобода для подростка из какого-нибудь «школьного» фильма 70-х.

По дороге отец, окончательно дезориентированный и раздавленный свободой, находит для себя отдохновение под боком у одинокой сердобольной женщины, с которой, очевидно, ему легко забыться (о каком-либо серьезном чувстве речь явно не идет), и он, отец, хотел бы длить это забытье как можно дольше. Что же касается сына, то он выражает свое отчаяние со всей детской непосредственностью и жесткостью в одной, но поистине кульминационной для всего фильма фразе, которую я позволю себе процитировать лишь потому, что это чрезвычайно редкий случай подлинно содержательного использования ненормативной лексики. Застукав отца с чужой тетей, сын отчаянно и злобно кричит: «Вы тут ебётесь, а мне что делать?» И этот главный, экзистенциальный, по сути, вопрос «что делать, когда все пути открыты, когда иди, куда хочешь?» так и остается без ответа. Безысходность путешествия героев яснее всего ощущается в, казалось бы, счастливом финале, когда отец воссоединяется с убежавшим от него сыном на берегу заветного моря.

Неограниченный простор и вольное движение приводят в тупик. В еще более страшный, по-настоящему трагический тупик приходят и мальчики из знаменитого «Возвращения». Я согласен с Еленой Стишовой, что эти герои преодолевают комплекс отца. Возможно, именно такой фрейдистский мотив и обеспечил необходимый уровень узнаваемости коллизий фильма для западной публики, с восторгом принимающей «Возвращение». Но только я думаю, что избавление от отца-тирана, а точнее, его смерть, в которой мальчики невольно оказались виновными, не открывает для них никаких новых светлых горизонтов. Смерть отца позволяет младшему брату преодолеть свой главный комплекс — страх высоты. Но обретенная свобода ассоциируется в фильме не с высотой и полетом, а с чудовищным и страшным падением, ударом о землю и ужасом смерти. Мальчики всегда хотят порулить папиной машиной — для них это как немыслимая предельная свобода. Для героев «Возвращения», едущих в финале на папиной машине, воплощение несбыточной подростковой мечты оказывается самым страшным моментом их жизни.

Поверьте, в том, что я говорю, нет ни предвзятости, ни тенденциозности. Сам я хотел бы видеть человека на свободе в совсем другом оптимистическом и жизнеутверждающем ракурсе. Но кино просто не дает мне такой возможности. Я смотрю «Бумер» и вижу, как машина, по праву ставшая символом западной свободы и благополучия, о которых мы вроде как мечтаем — BMW седьмой серии, — превращается на нашей почве в машину-убийцу и зловещий свет ее фар угасает лишь после того, как она превращает в кошмар жизнь всех героев, связавших с нею свою судьбу.

Я смотрю фильм «Прогулка» Алексея Учителя, и мне нравятся молодые люди, которые так беспечно, так свободно и так легко гуляют по Питеру. Но я не

могу не видеть, что их обаятельная свобода самим сюжетом фильма подвергнута сомнению, что эта свобода чревата обманом, разочарованием и ощущением пустоты. Ведь веселая и свободная девушка, как вы знаете, обманет влюбившихся в нее героев и в конце сама этому будет не рада.

Вот она — свобода. Почему же такой страх, такой ужас?

И это не идеологическое кино, заказанное в подпольном обкоме, а совершенно неангажированное искусство. И все нынешние мрачные кинорефлексии по поводу свободы выглядят как прорыв подсознания, непредвиденная откровенность. Что с этим делать? Не знаю.

«Бумер», режиссер Петр Буслов

Д.Дондурей. А я знаю, что сначала свобода всеми идеологическими институтами интерпретируется как пустота, потом свобода — это опасно, страшно, а третий шаг — не надо нам этой свободы, дайте нам «Единую Россию» — стабильность и порядок, как раньше. Все это приметы мощнейшей контролирующей сознание и подсознание сотни лет, но особенно в последнее десятилетие, идеологической манипуляции.

Наталья Сиривля. Не все так просто. Я согласна с Львом Караханом. Авторский, абсолютно неангажированный фильм «Возвращение» прочитывается как невольная и страшноватая метафора того, что происходит сегодня в России. Здесь уже вспоминали Фрейда. У него есть крайне любопытное рассуждение об отцеубийстве как событии, положившем начало социуму. Дикая орда, где правит жестокий, несправедливый вождь, который имеет всех самок, отбирает лучшие куски мяса и угнетает многочисленных сыновей. Его власть основана на прямом, физическом подавлении всех и вся. В какой-то момент сыновья, взбунтовавшись, убивают отца. А затем, движимые иррациональным страхом и чувством вины, обожествляют. Так возникает образ мстительного, всевидящего, жестокого бога, который ограничивает свободу эгоистического самоутверждения отдельных членов сообщества. С этого момента, по Фрейду, начинается человеческая культура, то есть возникает ряд не материальных, но символических ценностей, регулирующих жизнь социума.

Что происходит в фильме «Возвращение»? Откуда-то издалека после многолетней отлучки приезжает отец. Откуда — не важно. Важно, что нравы в его далеке царят крайне жестокие: не сломаешь хребет другому — сломают тебе. Со своими двумя сыновьями отец ведет себя точно так же. Мальчики в шоке. Старший готов подчиниться, младший бунтует, и этот его бунт в конце концов приводит к смерти отца. В финале, глядя, как отвязавшаяся лодка с телом родителя медленно уходит под воду, дети испытывают абсолютно фрейдовские чувства

ужаса и непоправимой вины. Отсюда всего один шаг до обожествления отца, до признания абсолютной ценности так и не проявленной отцовской любви и с лихвой предъявленной тоталитарной отцовской властности. Иначе психика не выдержит. Иначе непонятно, как жить...

О чем свидетельствует вольное или невольное воскрешение этой коллизии в «стерильном», очищенном от всяких примет социальности «Возвращении»? О чем говорит пристальное внимание к возрастному, чисто биологическому конфликту отца и сына в «Коктебеле»? Почему в «Бумере» нам показана захватывающая история молодых самцов, самоутверждающихся и борющихся за

«Магнитные бури», режиссер Вадим Абдрашитов

жизнь с безграничной, почти звериной агрессией? На мой взгляд, это говорит о том, что люди, начавшие делать кино в России в начале XXI века, ощущают себя в ситуации исчерпанности, изношенности, неактуальности любых идеологических моделей и социальных символических ценностей. Иными словами, их кино репрезентирует ситуацию крайнего оскудения «социального капитала» (термин Ф.Фукуямы).

«Социальный капитал» — система представленй, условностей, привычек, законов, писаных и неписаных, позволяющих людям уживаться друг с другом без лишнего членовредительства, избегать крайнего обострения конфликтов и «войны всех против всех». Любая эпоха перемен в той или иной степени ведет к отмене этих законов и правил, то есть к сокращению «социального капитала». У нас перемены были, видимо, столь стремительными и столь противоречащими вековым привычкам людей, что норма «социального капитала» дошла до минимума, когда кажется, что индивидуум может сохранить себя лишь за счет чисто биологических механизмов борьбы за существование. Но люди есть люди, и психологически такая ситуация для них невыносима. Именно поэтому после пятнадцати лет свободы наше общество, совершив резкий поворот «налево, кругом», готово сегодня броситься в объятия отца нации и представляемых им компетентных органов. Свобода сама по себе тут ни при чем. Устройство социума в точности соответствует уровню человеческого развития составляющих его членов. В России развитие личности всегда было уделом немногих. В стране, где рекорды проката бьет «Бумер» — фильм, персонажи которого видят особую доблесть в том, чтобы «опустить» и «развести» каждого, кто слабее, и вообще не воспринимают Другого как ценность, — восстановление социальной стабильности возможно лишь по модели, описанной Фрейдом. Свергнутый идол авторитаризма будет возвращен на свое место, а упоительное право беспрепятственно унижать и стричь под гребенку «терпил»

и «лохов» отобрано у случайных уличных пацанов и вручено представителям власти. Что, собственно, и происходит в финале картины, где «славных» мальчиков — пассажиров «бумера» — укладывают мордой в снег доблестные омоновцы.

Мне кажется, что нынешнее, абсолютно неангажированное молодое кино честно зафиксировало момент перехода, «точку замерзания», когда бесформенная хлябь всеобщего агрессивного самоутверждения уже готова прорасти кристаллами национально-государственной идеологии. Этого еще не произошло, но это *происходит* буквально у нас на глазах. Фрейдовская «орда» превращается в социум, спаянный религиозным поклонением всевластному идолу.

А то, как чувствуют себя в этой ситуации люди, доросшие до осознания Другого как ценности, замечательно показано в фильме А.Германа-младшего «Последний поезд». Хлюпики-интеллигенты, рассуждающие о высоких материях, они кажутся инопланетянами посреди безжалостной партизанской войны «всех против всех». Они — как овцы среди уверенно рыскающих, бестрепетно стреляющих и деловито обчищающих карманы убитых людей-волков. И разделяющая граница в этом холодном, заснеженном, ежесекундно грозящем смертью лесу проходит не между нашими и немцами, а между людьми с разным уровнем духовного, внутреннего развития. Такова жизнь. И никто не виноват, что люди в истории развиваются крайне неравномерно.

Нина Зархи. Наш кинематограф — единственный в Европе и тем более в Восточной Европе — не отрефлексировал дефицит свободы не только социальной, но экзистенциальной. Мы вообще единственные, у кого (Тарковский — это другая история) в кино не было настоящего экзистенциализма, так, чтобы главной, магистральной, сюжетообразующей была бы тема свободы как ответственности, свободы как выбора. В нашем кино этого не было.

Д.Дондурей. Ты имеешь в виду не 90-е годы, а еще раньше?

Н.Зархи. И раньше тоже. Раньше мы выплывали за счет протестной идеологии, борьбы за свободу в прямом социальном значении. В уже упомянутых фильмах «Дневник директора школы», «Доживем до понедельника», а еще раньше в оттепельных картинах боролись за свободу от унижения. Все наше сильное кино было сделано во имя свободы от человеческой униженности, от деспотизма, социальной задавленности.

И сейчас, когда советская власть приказала долго жить, получилось так, что старшим поколением владеет панический страх перед свободой, которая воспринимается только как вседозволенность — и возникает говорухинский «Ворошиловский стрелок». А в молодом кино — «Коктебель», «Бумер» и т.д. — свобода трактуется как свобода от ответственности, полная. С другой стороны, и страх перед свободой здесь — страх перед ответственностью, перед определенностью выбора. Отсюда, мне кажется, и происходит наш сегодняшний неопределенный, смазанный герой. Вся эта мода на роуд-муви — от бедности содержания, от невозможности создать полноценный сюжет, придумать историю. В роуд-муви она как будто не нужна. Не нужна интрига, не нужна сцепка характеров. Все само катится, у кого-то лучше, у кого-то хуже... Перемещение в пространстве возможно даже без конкретизации этого самого пространства, как в «Возвращении», где родители мальчиков томятся на шелковых простынях, но при этом в обшарпанном доме с нищей обстановкой. То ли это Приозерск, то ли «Ненависть» Кассовица... Так возникает этакая искусственная экзистенциальность в смысле среды: «Я, друзья мои, подчеркиваю, что это кино о вечном, внегеографическом, вневременном, внесоциальном...» Никакая реальность попросту не впускается в этот герметичный мир.

Д.Дондурей. Откуда же этот страх перед реальностью?

Н.Зархи. Мне кажется, дело в том, что в кино, и шире — в искусстве, еще нет инструментов мифологизации этой самой реальности, позволяющих как-то ее ухватить. А если тащить ее на экран в сыром виде, то получается Аристакисян. По сути дела ведь все эти наши картины — «В движении», «Бумер», «Даже не думай!», те же «Братья», в конце концов, — все, что делает кассу, построено на мифах западного кино. Даже при негативном отношении иных авторов к Западу и западному искусству.

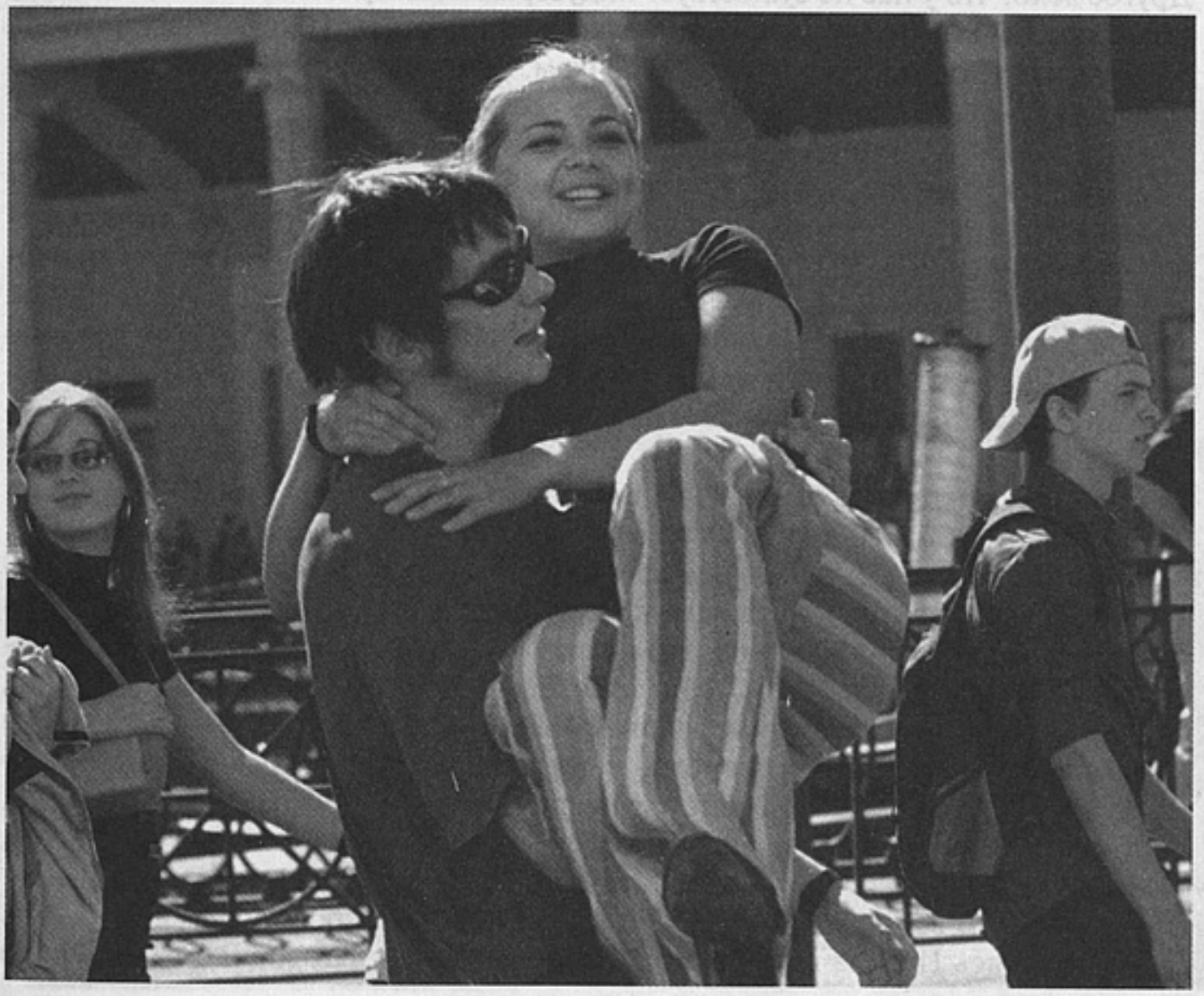
«Отец и сын», режиссер Александр Сокуров

Д.Дондурей. Ну, это структурная, жанровая модель, а по содержанию...

Н.Зархи. И по содержанию все то же: мы болеем за харизматичного и азартного героя и нам не важно, кто он — киллер или антикиллер, есть хороший бандит, есть плохие. Это кино сделано мальчиками, которые изучали западное кино по складам и научились ему подражать, кто-то лучше, кто-то хуже. Таким способом ухватить нашу реальность...

Д.Дондурей. ...Не получится.

Е.Стишова. Авторы «Даже не думай!» открыто декларируют, что их картина —



«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

«В движении», режиссер Филипп Янковский

калька с нескольких узнаваемых образцов. Но в «Бумере» есть довольно много и от нашей реальности.

Елена Кутловская. У меня совершенно другое ощущение от этой картины. По-моему, это просто какой-то ковбойский боевик, вестерн, только герои, вместо того чтобы скакать на лошадях, едут на крутой тачке. Скажите, разве американский вестерн предполагал когда-нибудь экзистенциальные размышления о смысле жизни и смысле свободы? Это просто развлечение, экшн. Зрителям нужны спецэффекты, нужен фильм как обычная развлекаловка. Мы не в состоянии сделать высокотехнологичное кино, поэтому снимаем такой вот малобюджетный вестерн. И там нет никакого глубокого смысла, нет поводов говорить о свободе, страхе свободы, потере свободы... Я думаю, что все эти проблемы просто не возникают в сознании авторов таких вот картин. Все гораздо проще. Другое дело, что у нас не существует индустрии коммерческого кино, и потому его редкие образцы довольно трудно классифицировать. И когда мы, критики, пытаемся это кино разложить по полочкам, начинаются всякие философские домыслы и натяжки со свободой.

Я согласна с Ниной Александровной Зархи: наше кино редко когда страдало избытком самостоятельного мышления. Оно в основном развивалось, подражая западному. Сначала образцом была немецкая, затем французская, сегодня — американская, как наиболее мощная и влиятельная киноиндустрия. Поэтому берется голливудская калька, и по ней выкраивается собственное кино. Все очень примитивно. Никаких подводных течений. Ничего такого сложного не происходит в нашем кинематографе. Он очень пустой, убогий, клонированный. И не надо искать в нем отражения собственных идей по поводу нашей действительности.

Л.Карахан. По-твоему, кино, даже если оно коммерческое, может существовать в некоем жанровом вакууме и ничего не сообщать о действительности?

Е.Кутловская. Да ничего оно не сообщает! Что такое действительность? Даниил Борисович говорил в начале, и я с ним абсолютно согласна, наше общество крайне сегментированное, его невозможно объединить, невозможно даже толком описать. Если бы общество было хоть как-то структурировано, культура могла бы его объяснять и описывать. А так как описывать нечего, все разрозненно, нет ни внятной экономики, ни социально-политической системы — культура бессильна... А когда нет предмета, нет социального опыта у молодых, то, естественно, получается довольно пустая вещь: форма заимствуется извне, а содержание еще не родилось, потому что нет почвы для этого содержания.

Мы ставим вопросы о свободе, исходя из своего старого советского опыта. Вот испугались Путина и концерта к Дню милиции и заговорили панически о

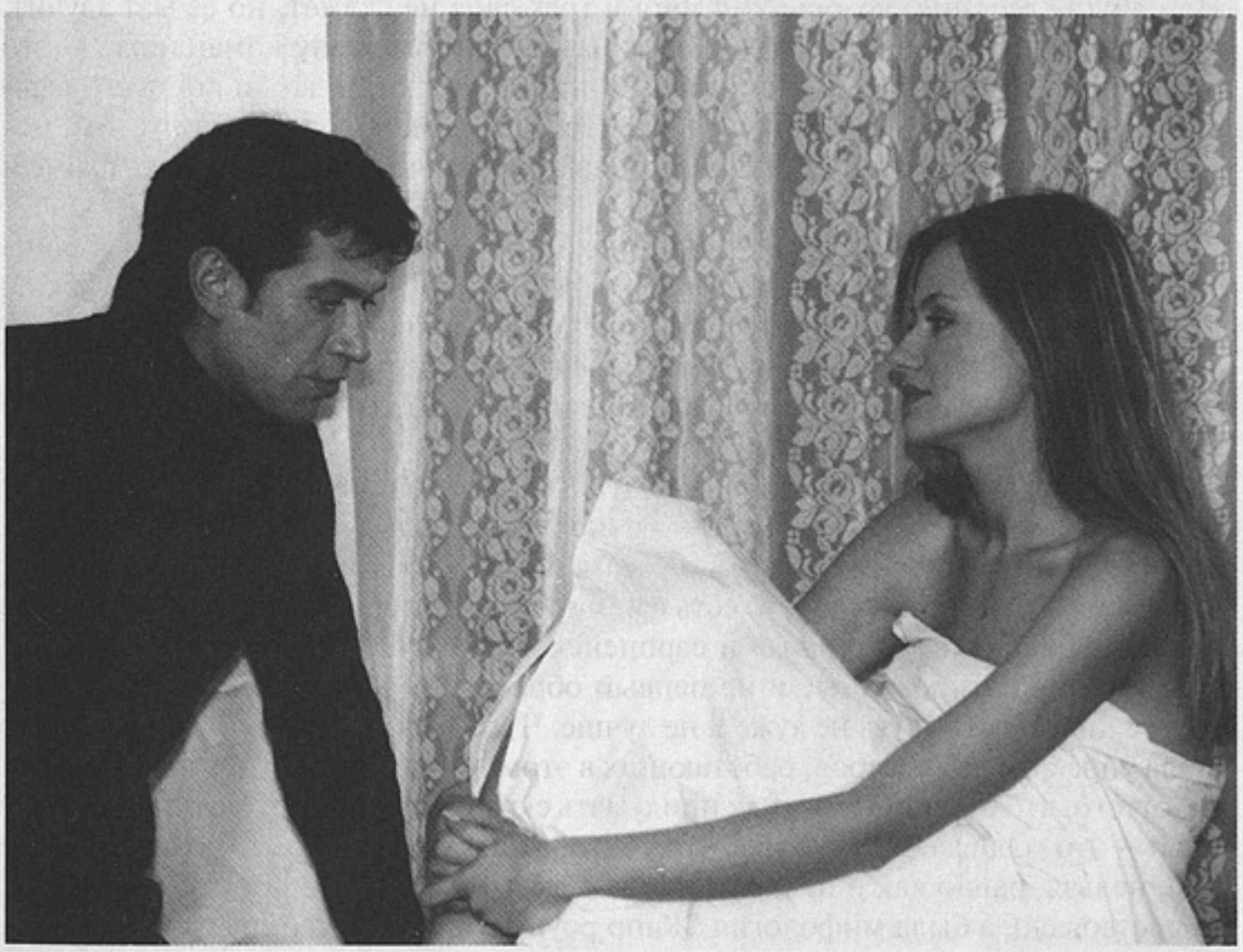
свободе. Но ни один из перечисленных фильмов на самом деле этой проблемы не ставит. Какой уж там страх свободы? В «Бумере» свобода такая, что дальше ехать некуда! И никто не осознает этот фильм как чернуху. Люди в восторге от героев. Страшная, катастрофическая криминализированная страна, а все в кайфе. О чем вы говорите? Я была на пресс-конференции «Бумера». Сидел С.Шнуров и — «Да вы чё! Я такую песню написал!». Какое ему дело до всех наших страхов? Какими серьезными вопросами он задается?!

Л.Карахан. Но что у него в подкорке? Что-то же он чувствует и выражает своим искусством?

Нина Цыркун. Вопрос о том, отражает искусство действительность или нет, — из разряда тех, что потребуют еще тысячи часов обсуждения. Между тем мы несколько отвлеклись от темы, от нашего сегодняшнего кино.

Мне очень понравилась метафора с убийством отца и страхом перед свободой, которую ввел Лев Карахан в нашу дискуссию, и кажется, что ее целесообразно перекинуть на состояние российского кинематографа. Мы все время говорим о пустоте нашего кино, об отсутствии ориентиров и значимого содержания в нем и одновременно пытаемся отбросить от себя, проклясть и забыть прошлое, которое мы несколько презрительно называем «советским кино», «советским образом жизни», «советским образом мышления» и т.д. А чего же мы тогда хотим от кинематографа, которому сами вменяем стремление забыть о своем прошлом и на пустом месте расти так, чтобы приносить полновесные, полноценные, питательные, калорийные, вкусные плоды? Но, на мой взгляд, положительные моменты, которые я наблюдаю именно на опыте этого года, заключаются в том, что наметились некие точки соприкосновения с нашим старым кинематографом, причем наметились они главным образом в фильмах дебютантов, той самой «новой волны», которая, как мне кажется, очень резко отличается от «волны» дебютантов прошлого года.

Если вспомните, в прошлом году мы все дружно жаловались на то, как нам не хватает на экране реальности и действительности. Так вот, во-первых, мне кажется, в этом году реальность и действительность пришли на наш экран. В этом смысле, на мой взгляд, осевым фильмом являются «Старухи». Несмотря на то что действие разворачивается в какой-то там глухомани и круг персонажей составляют одинокие старухи и полоумный мужичок, это картина о нашей сегодняшней жизни в ее очень значимом разрезе. Здесь сошлось множество ключевых моментов.



«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

Во-вторых, мне кажется, что в этом же кинематографе рождается и некий новый язык, который не уступает лучшим достижениям новой драмы. Те же самые «Старухи», в которых есть очень хорошо выстроенный сюжет, по-астрахановски, то есть на основе знания законов хорошо сделанной пьесы, но присутствует и та самая сырая реальность, которая вторгается в тело этого кинематографа и придает ему чрезвычайное очарование. Это происходит за счет того, что почти все исполнители в фильме — за исключением одной актрисы и режиссера, который играет одного из героев, — не актеры, а типажи. Там, к примеру, есть героиня, доморощенная поэтесса, которая сама по себе приходит в картину, а потом из нее неожиданно и без всяких объяснений уходит. Почему? Ну, как это в жизни бывает — вот ушел человек и ушел. И эта женщина со своими стихами — беззаконная комета, которая вторглась в расчисленное пространство фильма, внесла свою струю, а за ней судьба, за ней бог знает какая история...

«Старухи», режиссер Геннадий Сидоров

Или другая героиня, которая без мата и трех слов не скажет, но ее мат звучит, как музыка. Ее монолог, когда она поучает неверную жену командира, — это просто прелесть! Это настоящий, живой великорусский язык, и когда его слышишь, не встает вопрос о том, допустим ли мат на экране или недопустим, потому что он настолько естествен и настолько органичен, что становится фактом искусства.

«Старухи» — продолжение шукшинской линии, продолжение «Аси Клячиной». Отголоски советского кино я нахожу и в других фильмах дебютантов. Так, «Правда о щелпах» мне представляется сегодняшней версией «Полетов во сне и наяву». Фильм вышел из балаяновской «шинели», с одной стороны, а с другой — из абдрашитовского «Парада планет», где герои попадают в какую-то мифологическую реальность.

Вот, кстати, о мифологии. Упреки в том, что нашим фильмам недостает психологизма и т.д., тоже не вполне точно бьют в цель, потому что отечественное кино всегда тяготело к двум полюсам: с одной стороны мифологическое, с другой — экзистенциальное, то есть в нем всегда имелось место для, условно говоря, американского варианта и европейского. И в разные времена выходили фильмы, ориентированные и на первый образец, и на второй, причем одно и другое ничем друг друга не хуже и не лучше. Что же касается роуд-муви, я бы не стала упрекать режиссеров, работающих в этом жанре, в том, что это от бедности, оттого, что они не знают, как придумать сюжет, ведь самое гениальное роуд-муви — это «Одиссея», и сказать, что у автора наблюдался недостаток воображения, нельзя, равно как и недостаток идей, ибо по тем временам идей как бы не существовало, а была мифология. Жанр роуд-муви не случайно сейчас так ши-

роко у нас распространен: высвободилось огромное количество энергии, которая еще не знает, куда ей деваться. Это молодая по преимуществу энергия, поэтому она и не знает своего пути, но она есть, а движение — это форма ее существования, она в другом качестве непредставима. И ничего плохого нет в изобилии роуд-муви.

Однако в этих самых проращениях корней современного кинематографа в толщу советского кино есть и другая сторона. Ну, назовем ее условно архаичностью. И, скажем, в некоторых случаях она возникает демонстративно, декларативно и нарочито. Как в «Коктебеле», где эта архаичность проявляется на уровне технологии, в том, что весь фильм практически снят со штатива; там есть лишь небольшой проход с камерой на плече, а в сущности, «Коктебель» — это декларация того, что называлось «советским кадром», когда камера стоит на штативе и слегка покачивается. Я вижу в этом некий вызов кинематографу, условно говоря, прошлого года или кинематографу типа «Прогулки» в этом году, который весь играл на легкой камере, на приближении к новым технологиям, как бы стараясь показать, что вот мы тоже знаем, как надо, и тоже умеем, мы не отстаем от жизни. Но в «Коктебеле» этот архаизм принципиален, существен, оправдан, потому что действие, поскольку речь идет о провинции, слегка завязло в советском прошлом.

Зрительский и фестивальный успех «Коктебеля» я объяснила бы тем, что здесь выполнена сверхзадача: архаизация как своеобразный мастер-класс. В условиях социально-психологической обессиленности общества особенно полезным бывает то, что психологи называют подключением к аккумулятору прошлого. В жажде этого «подключения» мне видится ключ к успеху советского кино, которое обгоняет по рейтингам лучшее зарубежное. Это примерно тот же эффект, что возникает, когда попадаешь в город или на улицу своего детства. Тут нет никакой идеологии, это мифологическая цикличность времени, совпадение с каким-то моментом прошлого, которое таким образом актуализируется и подзаряжает тебя энергией.

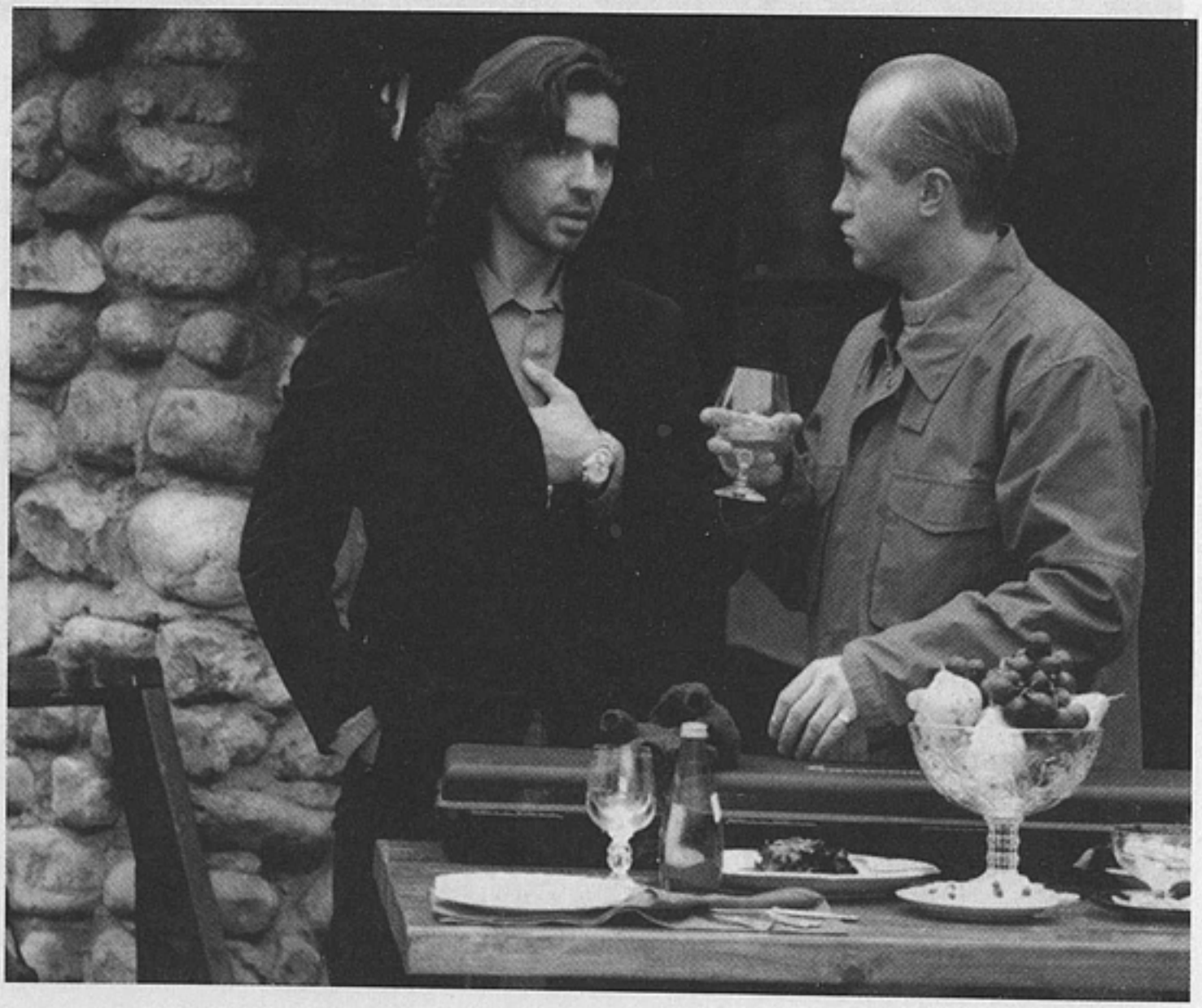
Но я вовсе не хочу сказать, что обращение к советским образцам есть всегда плодотворный фактор. Знаю, что выскажу сейчас мнение, противное большинству коллег. Но одним из худших дебютов этого года я считаю картину Алексея Алексеевича Германа «Последний поезд», которая, с одной стороны,

«Трио», режиссер Александр Прошкин

является чистой, холодной имитацией фильмов его отца, в этом смысле «советского кино», хотя бы формально, а с другой — основана на абсолютной наивности автора, который, представляя свою работу в Доме Ханжонкова, сказал, что никогда еще в мире не было кино, которое рассказывает о неприспособленном к войне человеке на войне. То есть выпускник киношколы, ученик Германа и Кармалиты, видимо, не знает киноклассику, никогда в жизни не слышал про фильм Чаплина «На плечо!» или про картину 1957 года «Солдаты», где Смоктуновский гениально сыграл именно такого человека, по-моему, навсегда закрыв тему. Герман-младший строит свой фильм на такого типа имитации, с которой Гас Ван Сент разделался с «Психозом» Хичкока, пересняв его кадр за кадром с другими актерами, а в результате получилось абсолютно мертвое кино. «Последний поезд» начинается проходом действующих лиц, передвижением военных, абсолютно как в «Двадцати днях без войны», под точно такую же звуковую дорожку — надсадный хриплый кашель, потом невнятная речь... Персонажи поочередно поворачиваются и смотрят в камеру — мне сразу вспоминается даже не классическое кино Германа-старшего, а статья Льва Карахана, который посвятил страниц двадцать тому, как у Германа люди смотрят в камеру, о взгляде в вечность и т.д. По-моему, появление «Последнего поезда» — конъюнктурный ход, рассчитанный на отборщиков западных кинофестивалей, которые сплошь состоят из левых, очень чувствительных к правам человека.

Два слова по поводу «Бумера». Лев Карахан очень красочно говорил про «глаза»-фары той машины, и я вспомнила фильм Джона Карпентера «Кристина» по Стивену Кингу, где убийцей становился автомобиль. Но характерно, что там машина носила женское имя Кристина. А здесь — мужское. У нас война идет с отцом. Что тоже характерно для мифологического времени. Становящееся время — это время мифологическое. В качестве такового оно осознается потом, а реально время является мифологическим именно тогда, когда возникает первобытный хаос. Поэтому и кино наше сегодня тяготеет к мифологическому, то есть к американскому.

Что же касается «цивилизованного» европейского, то неужели можно ожидать, что за пятнадцать лет мы бы нажили весомый социальный багаж, который вдруг бы сейчас реализовался на экране? Такого быть не может. На са-



«Даже не думай!», режиссер Руслан Бальтцер

мом деле, в сущности, и нажить-то его нельзя, можно только вспомнить про старый, сброшенный с корабля современности. Социальное в любом обществе — это практически всегда одно и то же. И культурное практически всегда одно и то же. Точно так же, как биологическое всегда одно и то же. А борьба за выживание всегда ведется на биологическом уровне и никогда — на социальном. Она может проявляться в каких-то социальных формах, но на самом деле это всегда биологический принцип выживания сильнейших, это чистый дарвинизм. И дело искусства в том и состоит, чтобы показать подноготную жизни. Поэтому если нам показывают биологическую борьбу, то это должно идти в плюс искусству: вот мы обнажили все корни, все реальное состояние дел, и что там говорить о лицемерных социальных прикрытиях? Это все ерунда, это все ложь, это все ханжество. Давайте говорить всерьез, давайте говорить без обиняков.

И поскольку герои того же «Бумера» — молодые, то биологическое в них превалирует, потому что подросток — это, в сущности, молодой зверек. Он принципиально не имеет никакого социального багажа. И кино, если оно молодое, то реально — биологическое, а если нет, то, скорее всего, лживое. В «Бумере», по крайней мере, уже то хорошо, что кино дышит энергией. Здесь отличие от прошлогодних, абсолютно безжизненных дебютов, где было много социальности, социальности условной, абсолютно придуманной, рафинированной, для очень узкого круга. Сегодняшний биологизм мне милее прошлогодней красиво упакованной псевдосоциальности.

Д.Дондурей. А как же быть со свободой?

Н.Цыркун. Что ж свобода? Свободы всегда все боятся, ибо люди всегда боятся ответственности, стараются переложить ее на кого-то другого. Ответственность на себя в полной мере принимает какой-нибудь герой вестерна. Он стоит за всех, он все берет на себя и при этом не размышляет. Когда начинаются размышления, со свободой возникают проблемы, потому что возникает масса уловок для того, чтобы эту свободу отринуть. А когда герой мифологичен, как Одиссей, как герой Клинта Иствуда, тогда со свободой у него проблем нет. Поэтому американское общество и считается свободным. Оно целиком построено на мифологии, экзистенциализм там не прививается.

Л.Карахан. Выступление Нины Цыркун — мне хороший пас, теперь я, кажется, могу ответить на вопрос Дондурея о том, какие закономерности выражает подсознательный страх перед свободой.

Д.Дондурей. Ну, давай.

Л.Карахан. Страх перед свободой — это форма ее осознания, и ничто иное.

Н.Цыркун. Абсолютно правильно. И можно считать, что мы уже сделали большой шаг, мы осознали ее.

Л.Карахан. Мы ее вкусили, восприняли таким образом.

Н.Цыркун. И готовы ее отринуть, как необходимость.

Татьяна Иенсен. Лев Карахан в трех фильмах — «Бумер», «Возвращение» и «Коктебель» — увидел некую единую тему, связанную со страхом свободы. Наталья Сиривля, основываясь на Фрейде, говорит уже о некоей культуре отцеубийства, характерной сегодня для нашего общества, Нину Цыркун чуть ли не радует, что насилие на наших экранах подается не как социальный, а как биологический инстинкт. Но, на мой взгляд, делать такие выводы — все равно что выносить приговор. А исходя из этих фильмов, это, по меньшей мере, неточно. Как, скажем, нельзя на примере «Возвращения» говорить об отцеубийстве. По-моему, с гораздо большим успехом можно говорить здесь о сыноубийстве. Как вы помните, в сцене, когда младший сын встал на защиту старшего, озверевший отец кидается на него с топором. И тот бежит от него в диком страхе. Не сын заманивает отца на старую прогнившую вышку, а отец в слепом бешенстве загоняет сына туда. И страх перед гневом отца пересиливает его животный, панический ужас высоты. То есть никакого намерения убить у сына не было. Вернее, такого намерения не было ни у сына, ни у отца. Смерть здесь действительно несчастный случай, однако она подготовлена всем предыдущим. И в этом уж чистая вина отца с его желанием подавлять и властвовать, несмотря ни на что. Скорее, здесь можно говорить об истории сыноубийства: как

известно, человека можно и словом убивать. Ведь, как Лев Карахан правильно сказал, после смерти отца братья (в том числе и старший, фактически совсем непричастный к так называемому отцеубийству) всегда будут чувствовать свою невольную вину и жуткую смертельную пустоту от этой обретенной так называемой свободы. Но вряд ли здесь можно говорить о страхе перед ней, ведь в финале старший брат, до этого куда более компромиссный, зависимый ведомый, чем младший, абсолютно естественно и как-то враз, будто пройдя катарсис инициации и просто по онтологическому праву старшего принимает на себя, перенимает ролевые отцовские функции — вплоть до жестов и интонаций. И младший, до болезненности свободолюбивый, брат признает этот перевертыш и подчиняется ему.

И по-моему, абсолютный перевертыш — на основе «Возвращения» связывать наш страх перед свободой, которым, по мнению многих, отмечено наше время, с инстинктом отцеубийства, то есть с уничтожением основ. Мне кажется, это, в принципе, неправомерно, хотя весьма симптоматично, так как мы вообще очень скоры на художественные концепты, лихо препарирующие реальное и сложное, и тем самым сами себя закольцовываем: принимая некую парадоксальную мифологему как аксиому, превращаем ее чуть ли не в лозунг, рабами которого тут же становимся. То есть обличая ярую, упертую политизированность других, сами становимся идеологически непримиримыми.

Та же история с «Коктебелем». О каком страхе перед какой свободой применительно к этому фильму мы говорим? И вообще, когда мы говорим о свободе, мы говорим так, как будто это общепонятная, всеми принятая и абсолютно однозначная категория. Но испокон веков по поводу понятия «свобода» ведутся споры. В христианском понимании, к примеру, свобода означает только одно — это свобода от греха, отсутствие греха. Но даже если посмотреть на героев фильма «Коктебель» с мирской точки зрения, то это люди, как с самого начала несвободные, так и ни к какой свободе не приходящие. И несмотря на некоторую теплоту финала, перед нами все та же пустота, пустота не в философском понимании, как *ничто* или как *недеяние*, а как отсутствие полноты. Ведь пустота не есть свобода, напротив, это кабала одиночества. Говорить же в данном случае о каких-то формах осознания героями своего страха свободы и на основе этого делать прогнозы о нашем общественном будущем я бы тоже остереглась.

Что касается «Бумера», то здесь и жанр, и стиль, и сама конструкция фильма определяются тем, что все — бандиты, а не только эти четверо главных героев. Чего стоят одни дальнобойщики, которых мы в других фильмах или телесериалах видим чуть ли не романтизированными героями? А здесь они какие? Тоже такая же чума, абсолютно бандитская. В «Бумере» весь мир — чума, в котором стая борется со стаей. Поэтому говорить о какой-то *утере* свободы из-за страха перед ней на этом примере вообще невозможно. Они никогда и не были свободны, как это понятие свободы ни трактуй — с мирской, философской или религиозной точки зрения.

Повторяю, мы очень скоры на категорические выводы и даже приговоры. Разумеется, это не означает, что мы не вправе анализировать и оценивать, как в данном случае, кино минувшего года. Но, к сожалению, лично у меня, в отличие от большинства из вас, нет никакого вразумительного ответа о состоянии сегодняшнего кинематографа. У меня только вопросы.

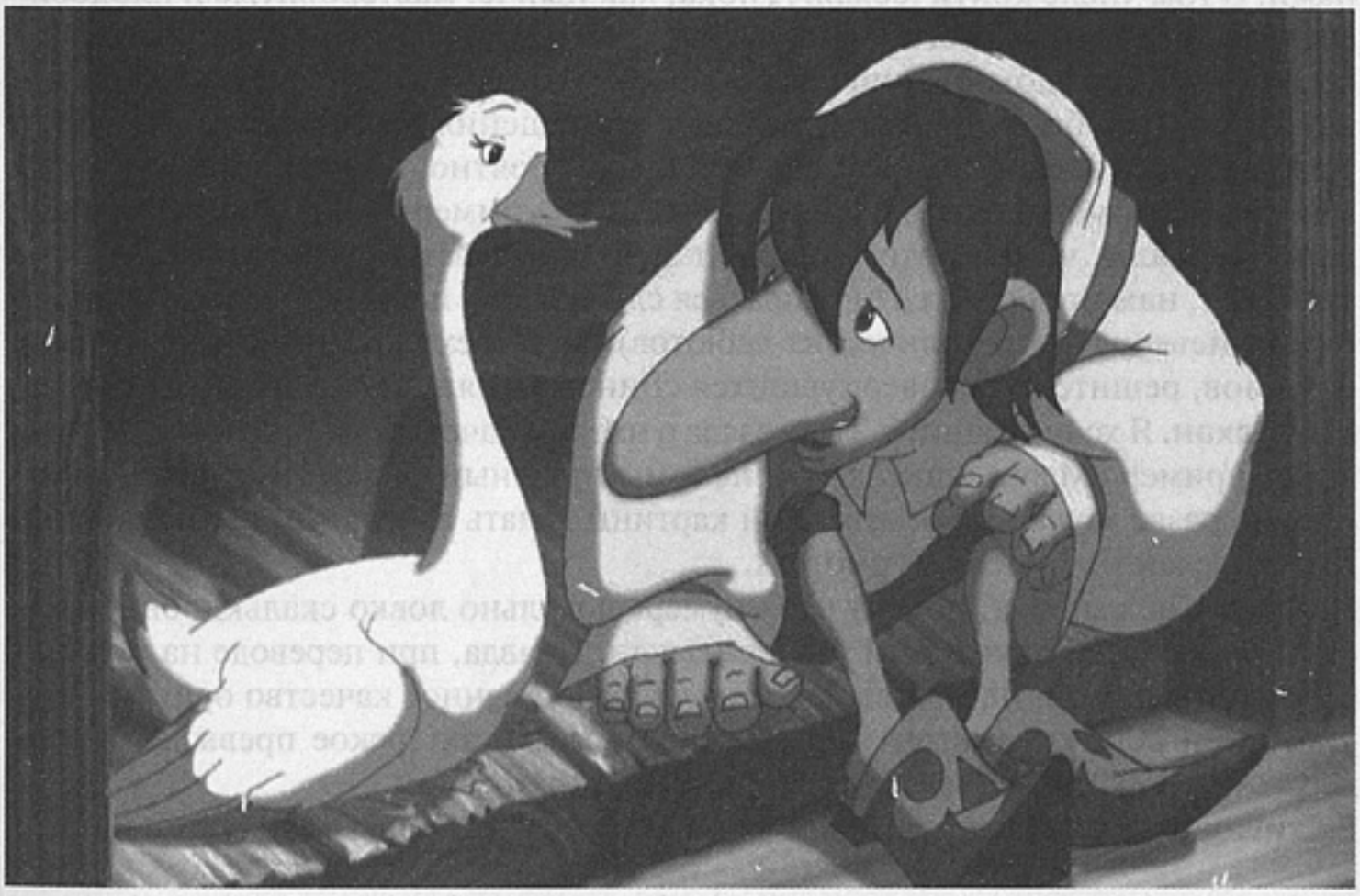
К примеру, я, конечно же, согласна с той для всех очевидной вещью, что сегодня уже закончилась инерционная волна чернухи. Но я не согласна, что на смену чернухе приходит тяга к гармонизации, о чем говорила Елена Стишова и как свидетельство привела в пример экранные пространства и «Возвращения», и «Коктебеля». Честно говоря, именно в этих фильмах я ничего подобного не вижу. Весь «Коктебель» я ждала, когда же герои доберутся до Коктебеля, но это любимое с юности пространство, полное света и высоты, в фильме снято так, будто ни герои, ни вслед за ними оператор, не поднимали голову — даже море намеренно снято без горизонта, а с каких-то мостков, словно и оно только под ногами, как лужа. Ладога в «Возвращении», напротив, мощно присутствует и жестко определяет само действие фильма. Но здесь так много, как сказал бы Мандельштам, «тумана, звона и зияния», а вот гар-

монизирующего света, о котором говорила Елена Стишова, я лично не вижу, хотя в реальности, особенно когда часами плывешь по этому озеру, которое ведь как море — без берегов, света там проливается с небес тоже без конца и без края, но в фильме «зияния» куда больше, чем света. Авторами он не востребован. И это очевидно.

Безусловно, какой-то новый поворот в нашем кинематографе начался. Но в ту ли сторону? Не знаю. Единственное, что мне кажется несомненным, — то, что мы, несмотря на все рейтинги и на все фундированные и разнообразные социокультурные методики, не должны опираться только на них, когда говорим о зрительских предпочтениях. Мы почему-то так самоуверенны и считаем, будто можем эти предпочтения вычислить чуть ли не с провизорской точностью.

Однако отношения «кино и зритель» гораздо более сложно прогнозируемы, чем кажется. Все боялись, что у телефильма «Идиот» не будет рейтинга. Мол, кого сегодня волнует князь Мышкин? Кучку старых интеллигентов? Но вот вместо ожидаемого провала по всей стране из библиотек крадут Достоевского. И вряд ли крадут те самые старые интеллигенты — у них этот роман дома есть. Значит, крадут те, кто до фильма никогда «Идиота» не читал. И уж на такого зрителя создатели этого суперуспешного проекта никак не ориентировались. Как правило, рассчитывая на массовую аудиторию, современные производители просто «списывают» друг у друга. После феерического успеха «Бригады» все кинулись в эту же сторону. Такое ощущение, будто от переключения кнопок на пульте телевизора ничего не меняется и на всех каналах идет один и тот же многосерийный триллер. Но он уже — как Грушницкий, донашивающий фрак Печорина, — может вызвать лишь снисходительное сожаление. Снимать же, не ориентируясь ни на какие клише, кино для себя, то, что сам бы хотел посмотреть, — это уже из области исключительно авторского кинематографа, которая все уменьшается. Думаю, еще во многом поэтому был такой взрыв эмоций в связи с фильмом «Возвращение» — он просто ни на что сегодняшнее не похож.

И опять же, возвращаясь к тому, с чего начала: своими жесткими концептами, например, о вкусах массового зрителя, мы не расшифровываем некие культурные коды, а моделируем такие общие и умозрительные построения, которые искажают и искривляют пространство реального. Скажем, когда мы говорим о феномене человека на уровне грубых обобщений, на уровне классификации «мужчина — женщина», — это один разговор. Когда мы говорим на уровне более тонкой дифференциации — совершенно другой, с миллионом разных групп, подгрупп, которые точнее описывают жизненную реальность, хотя, конечно же, мы можем только к ней приближаться. Вопрос в том, как



«Карлик Нос», режиссер Илья Максимов

близко. И мне кажется, что наша задача как критиков — именно тонкая дифференциация происходящего в нашем кинематографе. А навешивать ярлыки, мазать все одной краской или, как Елена Кутловская, говорить, что наше кино ничего не отражает, что оно пустое, убогое и клонированное, по сути, мало что дает.

Н.Зархи. Мне кажется, все споры о том, хотели авторы сказать нечто или не хотели, отражает кино действительность или нет, происходят еще и оттого, что наши картины, как ни обидно это прозвучит, в массе своей очень плохо сделаны. И те, что рассчитаны на якобы широкую аудиторию, и авторское, полуавторское кино тоже. Вот для кого сделан, например, «Марш славянки» Н.Пьянковой? Его советский прообраз — «Отец солдата» — был суперхитом. Его смотрели миллионы, его знали и цитировали. Кто будет сегодня цитировать «Марш славянки»? Это невозможно себе представить.

Е.Стишова. Я не могу принять эту параллель — «Марш славянки» и «Отец солдата». Там было мощное...

Н.Зархи. ...Да, там все было мощное: сценарий, фантастически выразительный герой, крепкая, хотя и не великая режиссура. Тогда люди владели профессией. А сегодня Пьянкова берет на главную роль бледную Марину Яковлеву и бросает ее на дороге (вновь роуд-муви и опять не «Одиссея», увы), где ее ждут необязательные аттракционы, исполняемые самодеятельными артистами. Говорю я об этой второстепенной картине не только потому, что она — характерный пример никакого, полуфабрикатного, косноязычного, ни на кого не рассчитанного, обреченного кино, которое у нас превалирует. Говорю прежде всего потому, что «Марш славянки» профанирует редчайшую сегодня попытку рассказать об актуальном и больном.

Мы вот тут дружно все сошлись на том, что схватить сегодняшнюю реальность, поймать новейшее время невозможно, поскольку оно, время, не устоялось, не отложилось, все кругом меняется, движется, сознание перелопачено вместе с бытом. Нет идей. Кто герой — совсем не ясно. Однако хорошо известно, что именно эпохи перелома давали художественные прорывы, открытия, определявшие движение искусства на десятилетия вперед. Кстати, и в нашем недавнем — перестроечном — прошлом такое было. Я имею в виду «Маленькую Веру», последний, по-моему, фильм, на интересе к которому сошлись все, по терминологии Даниила Дондурея, сегменты аудитории. Фильм, напомню, остросоциальный, что естественно, иначе о каком успехе можно было бы говорить. Просто для переломов и переворотов нужны авторы с дерзким авангардным мышлением и тонким гражданским чутьем, и, прошу прощения за нафталинный пафос, лозунг «Не могу молчать!» не должен вызывать у них презрительного недоумения. И среда нужна — с принципами. В том числе критическая. А пока, как нынче, мастеровитые и плодовитые режиссеры из самого дееспособного кинопоколения — от тридцати до сорока — будут вдохновенно рассказывать в интервью о мучительных поисках белого (кто бы сомневался) рояля для украшения коттеджа на Рублевке, а также убеждать нас в том, что сначала (лет, вероятно, до пятидесяти) художнику надо снимать рекламу, клипы для попсы, коммерческие стрелялки и пошлые сериалы, чтобы потом наконец выйти на заветное-трепетное, — пока так будет, нам что остается? Радоваться случайному и внезапному появлению (среди невероятного количества дебютов) двух-трех скромных и искренних фильмов, решительно повернувшихся спиной к глянцу, к этой самой попсе.

Л.Карахан. Я хочу уточнить. Ты сказала о низком качестве нашего кино. И привела в пример «Марш славянки» — не самый удачный фильм Натальи Пьянковой, но разве можно на основе этой картины делать вывод, что все наше кино плохо сделано? «Бумер» же смотрят.

Н.Зархи. Да, смотрят, потому что «Бумер» довольно ловко скалькирован с западных образцов, к которым уже привыкли. Правда, при переводе на русский слегка потускнело, на мой взгляд, весьма существенное качество оригинала — упоение игрой, кинематографом, режиссерское и актерское превышение содержания. У нас ведь все всегда всерьез и с умным видом.

Е.Стишова. Ну а «Старухи»? Они что, тоже скалькированы с западного кино?

Д.Дондурей. Но это и не кассовый, не массовый фильм. Тут все слишком достоверно. Это кино не мифологическое, оно не предназначено для аудитории от пятнадцати до двадцати пяти лет, которая определяет сборы. Самое большее, что светит «Старухам» — неплохие ночные рейтинги на телевидении.

Т.Иенсен. Я недавно ездила в Благовещенск на фестиваль «Амурская осень», где был исключительно для школьников старших классов организован просмотр вгиковских короткометражек. Там был фильм по Виктору Пелевину «Ничего страшного» — о детских ночных страшилках, которые обычно рассказывают в пионерском лагере, с эффектами ужасов, с пародийными вставными историями «про черную-черную комнату», сделанными в пластилиновой мультипликации... И, действительно, реакция была бурной. Но на одном дыхании, когда все замерли, хотя для такого зала это казалось невозможным, смотрели черно-белый фильм «Мясо» — про то, как маленький мальчик лет четырех-пяти прячется под кроватью, пока его мать молча «расплачивается» с чужим дядей за килограмм мяса, которое он принес ей в авоське. И все это сделано предельно скупо, в послевоенной стилистике, так что главное событие в кадре — ритмичные колебания железной пружинистой сетки над головой мальчика. Лично для меня реакция зала была совершенно удивительной. Мы, вообще, много чего не предугадываем и не ожидаем.

Д.Дондурей. Нет, Таня, когда идет речь о кассовых сборах, все можно более или менее просчитать.

Т.Иенсен. Я не говорю, что нельзя ничего просчитать. Конечно, можно и, главное, нужно. Я только против нашей невероятной самоуверенности и безоглядной и даже легкомысленной тоталитаризации парадоксальных концептов, несмотря на всю их внешнюю привлекательность.

Д.Дондурей. Мне сложно подводить итоги, поскольку во время нашего обсуждения были высказаны полярные точки зрения и разноречивые концепции относительно происходящего в отечественном кино сегодня. Ход дискуссии отчасти подтвердил сказанное мною в начале по поводу дробности критических оценок и отсутствия в нашем сообществе единой конвенции во взглядах на российский кинематограф. Однако горячий и заинтересованный тон разговора свидетельствует, что, в отличие от холодной имитации западных образцов, предлагавшейся зрителю в прошлые годы, наше нынешнее кино — живое, оно будоражит, цепляет зрителя и так или иначе касается болезненных и острых коллизий современности. Нам остается только надеяться, что это качество и сами мотивы движения не будут утрачены кинематографом и впредь, а также пристально следить за тем, как и в каком направлении станет развиваться российское кино.

Рейтинг «Искусства кино»

в своих оценках редакция использует 10-ти бальную шкалу

Фильмы, завершенные производством в 2003 году		Д.Дондурей	Н.Зархи	Т.Иенсен	Л.Карахан	Е.Кутловская	Н.Сиривля	Е.Стишова	Н.Цыркун	Средний балл
Название	*Режиссер*									
Возвращение	*А.Звягинцев*	8	8	9	9	10	8	10	6	8,5
Магнитные бури	*В.Абдрашитов*	8	8	6	8	9	7	10	7	7,9
Старухи	*Г.Сидоров*	8	7	-	6	10	6	8	8	7,6
Отец и сын	*А.Сокуров*	7	7	-	8	10	-	8	4	7,3
Коктебель	*Б.Хлебников, А.Попогребский*	7	7	8	7	8	7	7	6	7,1
Бумер	*П.Буслов*	7	5	6	8	9	7	7	6	6,9
Прогулка	*А.Учитель*	7	5	-	7	9	5	6	5	6,3
Правда о щелпах	*А.Мурадов*	6	5	-	6	-	6	7	7	6,2
Бабуся	*Л.Боброва*	6	-	8	6	-	4	6	-	6,0
Трио	*А.Прошкин*	5	5	5	6	7	5	7	6	5,8
Даже не думай!	*Р.Бальтцер*	6	6	-	5	8	4	-	5	5,7
Кармен	*А.Хван*	5	5	6	6	7	5	5	5	5,5
Бедный, бедный Павел	*В.Мельников*	6	5	6	6	7	4	6	3	5,4
В созвездии Быка	*П.Тодоровский*	4	-	-	5	7	6	5	-	5,4
Ключ от спальни	*Э.Рязанов*	6	6	6	6	-	3	5	-	5,3
Благословите женщину	*С.Говорухин*	6	-	-	6	7	4	5	3	5,2
Последний поезд	*А.А.Герман*	6	5	4	5	-	6	7	3	5,1
Петербург	*И.Евтеева*	6	-	-	-	-	4	5	-	5.0
Антикиллер-2	*Е.Кончаловский*	5	4	-	-	7	3	6	3	4,7
Не делайте бисквиты в плохом настроении	*Г.Никулин*	-	4	6	-	-	-	4	-	4,7
Бульварный переплет	*А.Муратов*	4	-	-	-	-	-	-	-	4,0
Казус Белли (Casus belli)	*И.Угольников*	4	-	-	-	-	-	-	-	4,0
Особенности национальной политики	*Д.Месхиев, Ю.Конопкин*	-	-	-	-	-	4	4	3	3,7
Похитители книг	*Л.Рыбаков*	5	-	2	-	-	4	-	-	3,7
А поутру они проснулись	*С.Никоненко*	-	2	-	-	7	3	-	2	3,5
Золотой век	*И.Хотиненко*	4	4	3	-	-	-	-	2	3,3
Другая женщина, другой мужчина...	*К.Худяков*	-	-	3	-	-	-	-	3	3,0
Жизнь одна	*В.Москаленко*	2	-	-	-	-	-	4	-	3,0
Марш-бросок	*Н.Стамбула*	3	-	-	-	-	-	-	-	3,0
Тайны дворцовых переворотов. 1	*С.Дружинина*	3	-	2	-	-	-	-	2	2,3
Тайны дворцовых переворотов. 2	*С.Дружинина*	3	-	2	-	-	-	-	2	2,3

Следующие фильмы не попали в список для голосования, поскольку их не видел ни один из сотрудников редакции: «Белое золото» (реж. В.Иванов), «Брейк-Пойнт» (реж. М.Новицки, А.Светлов), «Весьегонская волчица» (реж. Н.Соловцов), «Железнодорожный романс» (реж. И.Соловов), «Интимная жизнь Севастьяна Бахова» (реж. М.Воронков), «Красный змей» («Русский тупик») (реж. Д.Танасеску), «Мечтать не вредно» («Шнэк») (реж. Е.Лаврентьев), «Мишка» (реж. С.Стасенко), «Национальная бомба» («Ха!») (реж. В.Мустафаев), «Не привыкайте к чудесам...» (реж. Е.Малевский), «Овидий» (реж. В.Лагунов), «О любви» (реж. С.Соловьев), «Прощание в июне» (реж. С.Ломкин), «Уходящая натура» (реж. И.Кульков), «Черный мяч» (реж. Х.Эркенов), «Честь имею» (реж. С.Тарасов).

Производство полнометражных игровых фильмов и сериалов в России

1992—2003

1992	
Фильмы	166
Видео	0
Телефильмы	18
Сериалы	5

1993	
Фильмы	146
Видео	3
Телефильмы	7
Сериалы	5

1994	
Фильмы	83
Видео	2
Телефильмы	4
Сериалы	8

1995	
Фильмы	58
Видео	2
Телефильмы	2
Сериалы	5

1996	
Фильмы	42
Видео	4
Телефильмы	2
Сериалы	6

1997	
Фильмы	43
Видео	13
Телефильмы	0
Сериалы	8

1998	
Фильмы	58
Видео	12
Телефильмы	1
Сериалы	8

1999	
Фильмы	43
Видео	10
Телефильмы	2
Сериалы	20

2000	
Фильмы	46
Видео	14
Телефильмы	8
Сериалы	20

2001	
Фильмы	59
Видео	18
Телефильмы	15
Сериалы	63

2002	
Фильмы	61
Видео	13
Телефильмы	10
Сериалы	72

2003 (на 15.12.2003)	
Фильмы	48
Видео	6
Телефильмы	8
Сериалы	62

Редакция благодарит М.Сегиду и С.Землянухина
за помощь в подготовке этого материала

Р Е П Е Р Т У А Р

Андрей Звягинцев

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Где наше место?

Так называлась выставка Ильи Кабакова во дворце Кверини, проходившая, как и Венецианский фестиваль, в рамках Биеннале. Самый знаменитый наш художник, живущий на Западе, предложил вопрос о нашем (зрителя, художника) месте между старым и современным искусством. Воображаемый музей Кабакова разместился в настоящем музее и был обжит на трех уровнях. Фрагменты стилизованных «старых» картин в дорогих рамах расположились под потолком и уходили за его пределы в высь, недоступную взгляду посетителей музея. Зато в эту живопись, уплывающую за облака, вперялись, как бы из прошлого, по-старинному костюмированные огромные муляжи зрителей.

За «современное искусство», которое мы можем разглядеть (поскольку оно нам по росту), на выставке отвечала серия «мусорных» фотографий последних десятилетий — она состояла из репортажных карточек, фрагментов известных спектаклей и фильмов. Эти фото комментировали кусочки текстов из русской поэзии XIX века, не связанные с визуальным рядом никакой логикой.

А в пол — то в одном, то в другом месте — в застекленные боксы были вмонтированы макеты пейзажей, которые мы могли с удивлением рассматривать или не заметить. И (в последнем случае) на них наступить или пройти мимо.

Кто сегодня может считать себя «великим художником»? — вопрос, на который, по Кабакову, ответит только история. А нам бы не пропустить то, что притаилось буквально под ногами, но что не всегда открывается взгляду, изношенному потоком визуальных образов, среди которых всем приходится и даже предписано жить. Однако «новое ви́дение» — это вскрытие способности, помогающей обнаружить визионерские или обыденные, но именно потому вполне фантастические обмолвки реальности.

Эта выставка оказалась совершенно незапланированной рифмой к «трехмерному» концепту Венецианского — самого старого и модернизированного — кинофестиваля, включавшего два конкурса («Венеция-60», «Против течения») и параллельную программу «Новые территории». Эта же выставка помогла разгадать и мотивацию распределения главных наград, обозначивших на время место российского кино в фестивальном пейзаже.

Возвращение почетного места соответствовало желанию жюри высмотреть среди конкурсантов нового режиссера, а не воздать должное заслуженным и священным фестивальным «чудовищам». Даже если фильм Андрея Звягинцева и полученные им призы напомнили некоторым наблюдателям несообразный монтажный стык стихотворных строчек и сереньких фотографий на кабаковской выставке. Таким образом, две главные награды «Возвращению» (в основном конкурсе и за дебют) наметили очертания нашего нового «метафизического» кино, в котором просвечивались «макет» нашего старого кино и образ «великого художника». (Все, кому еще не лень, сравнивают Звягинцева с Тарков-

ским, а «Возвращение», где страдают мальчики Иван и Андрей, — не только с его «Ивановым детством», но и с другими картинами.)

На удачу дебютанту сыграло, видимо, совпадение протяжного ритма и стилистики его фильма с идеалами фестивального мейнстрима — преломление поотечественному загадочных и душевных пейзажей с «загадочной» сценарной невнятностью. Притом что трофеи возвращены на сей раз картине, которая не давит сюжетной экзотикой и могла быть снята в Голландии, например, или в Южной Корее. Хотя, наверное, с большей драматургической подробностью и проработкой деталей. Но пока история разрешит дискуссии о том, кто из наших современников получит звание «великого», с озерного края Ленинградской области повеяло на венецианское жюри свежим воздухом и озерной поэзией (или глубокомысленной притчей).

А кого надо было на этом фестивале выбрать в первачи? Не Китано же, баловня и любимца, получившего за образцовую режиссуру «Затойчи» соответствующий приз. Не синефильского же кудесника Цай Минляна за его бесподобно минималистскую, почти немую, эротизмом прожженную, но не лучшую картину «Прощай, «Отель «Дракон» (приз ФИПРЕССИ). Не Брюно же Дюмона, наказавшего венецианскую публику штампами «радикального арт-кино» — многоречивой пустыней, настойчивым эросом и неприятнейшими героями «Двадцати девяти пальм». Не Оливейру же, несмотря на возраст и трудолюбие, за «Звуковой фильм», где средиземноморское путешествие училки истории, никогда не видавшей памятников, о которых она рассказывает студентам, завершается гибелью очередного «Титаника», а на самом деле — крахом вымороченной средиземноморской культуры, ставшей товаром экскурсоводов. Если это так, то насмешливость португальского патриарха отдает уже скукой, которую иные критики склонны расценивать как саркастическое видение «в формах самой жизни». Награждать Алехандро Гонсалеса Иньярриту, показавшего свой второй фильм «21 грамм», жюри тоже было не к лицу. Эта вещь сделана против правил хорошего тона или, точнее, фестивального «авторского кино», основные критерии которого (изыски, замедленный темп, внесюжетная значительность) остаются пока неизменными. Но этот серьезный, нестыдливо наступающий на хрупкое арт-пространство фильм был проигнорирован еще и потому, что мексиканский варвар теперь снимает в Америке, причем со звездами, а значит, выбирает еретический путь, где запросто скурвиться. Кроме того, он уже откачал признание киноистеблишмента своим заласканным мексиканским дебютом «Сука-любовь».

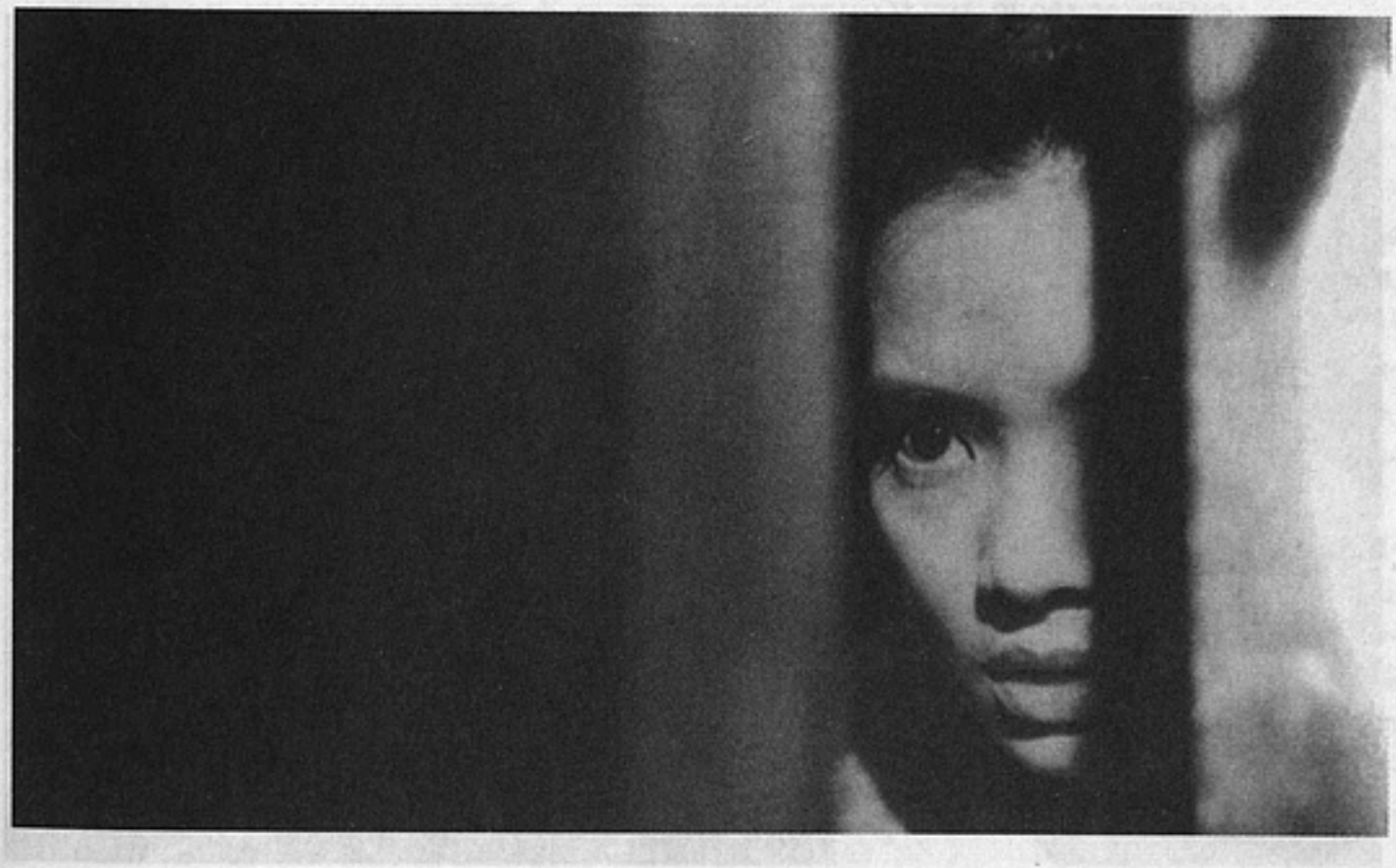
И все же юбилейный фестиваль выглядел в 2003 году живее всех живых. Ведь как обычно бывает? Два-три хита — и любая «Мостра» объявляется не пропащей. А на шестидесятой Венецианской можно было без зазрения профессиональной и зрительской совести насчитать — в разных программах — штук восемь отменных картин, а еще — десяток приличных. Не наступило ли время, когда идея отборного конкурса за счет необязательности других программ себя изживает? В конце концов, разве важно, где ты посмотрел интересный фильм — в одной, другой, третьей программе или вне конкурса? Ведь ответ на вопрос: «Где место художников, режиссеров?» хранится в анналах истории.

Второгодний директор фестиваля Мориц де Хадельн начал потихоньку выполнять свое обещание о создании кинорынка, который, конечно, возвысит реальную значимость этого праздничного предприятия. В новых залах уже начались показы для покупателей, где демонстрировались и лучшие фильмы — призеры других фестивалей. В частности, лента выдающегося документалиста Ульриха Зайдля «Иисус, ты знаешь». Камеру Зайдль поставил в церковь, куда — поодиночке — приходят юные и старые венцы, чтобы выговориться, пересказать сны, попросить об участии. У одной прихожанки болен муж, другой — муж изменил, третий человек наладил наконец отношения с дочкой, а молодой парень собирался жениться, но вдруг заколебался... Эти безоглядные, откровенные, столь естественные монологи действуют просто и сильно. Некоторые документалисты теперь признаются, что даже не знают, как, где им снимать и про что.

Расшатывание вообще-то условных границ между игровой реальностью и документальной в которой раз становится одним из условий обновления совре-

«Звуковой фильм», режиссер Мануэль ди Оливейра

«21 грамм», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту



«Прощай, «Отель «Дракон», режиссер Цай Минлян

«Радость безумия», режиссер Хана Махмальбаф

«Страна без женщин», режиссер Маниш Джа

«Кофе и сигареты», режиссер Джим Джармуш

менного кино, а также источником думанья о том, как оно делается. Создателем по-новому необиходного жанра, не брезгующим, впрочем, традициями, вновь оказался «пограничник» фон Триер. Его фильм «Пять препятствий» — идеальный участник параллельного конкурса, который называется без обиняков: «Против течения».

Неугомонный фон Триер решил потревожить своего кумира — Йоргена Лета, чья короткометражка «Совершенный человек» (1967) настолько потрясла воображение датского возмутителя спокойствия, что он, во-первых, посмотрел ее двадцать раз, а во-вторых, задумался о римейках. Но — руками, глазами самого Лета. Но — согласно провокациям, которые фон Триер навязывает старому, однако пребывающему в отличной форме режиссеру, решившему отдаться этой «фаустовской», «дьявольской» игре. О чем в фильме под водочку с черной икрой прямо и говорится. Сейчас Лет, отойдя от кино, живет на Гаити, но соглашается на пять римейков своего «Совершенного человека» по указкам фон Триера (длительность одного кадра не должна превышать полсекунды; выбрать самое мизерабельное место на свете, но не показывать бедных людей; пройти испытание полной свободой; сделать мультфильм, притом что и Лет, и фон Триер мультики ненавидят).

Задача — преодолеть творческие и личные стереотипы, принять вызов и вызвать на соревнование себя самого; Лет снимает, фон Триер его римейки оценивает, осуждает и с автором под камеру их обсуждает; оба они выискивают возможность, когда приготовленная к съемкам реальность уходит из-под контроля режиссера, хотя он обязан не отклоняться от принятых формальных обязательств; не добиваться — таковы условия этой творческой мастерской — в новых версиях «Совершенного человека» совершенства, а нащупать «человеческое» или «опуститься до ерунды». Ведь хорошие фильмы хотят снимать все, а другое, в том числе «дурацкое», кино, но в режиме жестких формальных правил — только избранные.

Видеть смущение, недоумения, охоту к переменам Лета — занятие увлекательное. А за неумолимой настырностью фон Триера, предлагающего Лету выход из старого черно-белого кино в новейшее (выстреливающее в зрачок публики в съемках на Кубе, в декоративных мизансценах посреди бомбейского квартала красных фонарей, на полиэкране брюссельских выгородок, в MTVшном мультике), — все тот же безответный вопрос: «Где наше место?» И вопрос вполне определенный: «При каком временно́м коде, в каких социальных обстоятельствах находится место артиста, режиссера, массовки, масскульта и зрителя?»

В сущности, к такому экспериментальному опыту фон Триер подключает нас впервые после Годара, заставляя не только вспомнить о живом еще классике прошлого века, но и о том, что формальные искания не есть формализм, что содержательные задачи невозможны без *преодоления* (а не только *накопления*) личного опыта и мастерства. Как это старомодно и как своевременно.

К слову. На фестивале (вне конкурса) были показаны «Мечтатели» Бертолуччи — «римейк» его нынешнего осмысления 68-го года, тогдашнего Парижа, пробуждающего сегодня у режиссера не чувство протеста, а синефильскую ностальгию. Поэтому главными в его новом фильме становятся не кадры уличных демонстраций, не бутылки с зажигательной смесью, а вкрапленные фрагменты из старого кино. Попросив у Годара разрешение на цитирование его фильмов, Бертолуччи получил немодный ответ самого авторского из ныне здравствующих киноавторов: «У автора нет прав, есть только обязательства». Этими обязательствами, названными в соглашении Лета — фон Триера «препятствиями», еще не старый режиссер грузит постаревшего авангардиста, и тот, что есть мочи, старается себя не подвести.

Неожиданную рифму к заезженному сюжету «кино о кино» на венецианской «Мостре» предложила самая молодая дебютантка в истории кино и дочка Махмальбафа — четырнадцатилетняя Хана, не только режиссер, но и автор поэтического сборника. А вполне традиционную трактовку представил Цай Минлян в фильме «Прощай, «Отель «Дракон». Мы попадаем из венецианских залов в старый (где наше, критиков, место) кинотеатр, который завтра закроют. Там идет тайваньский фильм сорокалетней давности «Отель «Дракон».

Его смотрит всего несколько человек — случайный посетитель, он же искатель любовных приключений, знаменитый актер, наблюдающий себя молодого на экране, мальчик... За стенами кинотеатра хлещет дождь. По его гулким, обшарпанным коридорам бродит билетерша-хромоножка, влюбленная в киномеханика, с которым она так и не встретится. А когда экран этого кинотеатра погаснет, в фильме Цай Минляна останется — может, минуты на три — пустой зал, заставляя нас вспомнить его лучшие опусы — созерцательную, но и сверхчувственную «Реку», «Дыру» — и забыть о времени. Чистая киномания, не больше, но и не меньше.

Несмотря на возможную иронию судьбы Ханы Махмальбаф, ее фильм «Радость безумия» не вызвал иронии по поводу семейного бизнеса предприимчивых иранцев. Напротив, «камера-перо» Ханы, записавшей в Кабуле высокомерную реактивность ее двадцатилетней сестры Самиры во время кастинга для фильма «В пять часов вечера» (в Канне-2003 он получил спецприз), реплики папы, сопровождающего девиц на работе, сомнения потенциальных артистов, напрочь лишена комплиментарности. Она фиксирует, в общем, независимый от возраста, национальности, статуса цинизм профессии режиссера. Самира перебирает, уговаривает претенденток на роль афганки, решившей стать президентом страны. Эти женщины избавились от талибов, но сохранили страх перед жизнью, не говоря о кино. Впрочем, этот страх, преодоленный цивилизованными иранцами (хотя замечательный фильм Бабака Пайами «Молчание между двумя мыслями» был запрещен в Иране за религиозное свободомыслие, а рабочая копия вывезена в Венецию вне закона), не отменяет любопытства афганок к новым социальным ролям в освобожденном обществе.

Вместо поверхностного репортажа, уместного для начинающей девочки и семейных радостей, мы наблюдаем несентиментальный портрет Самиры и ее папы, буквально заставляющих оторопевших афганок подчиниться их власти, искушающих (не тратя, впрочем, дорогого времени на обхождение с затурканными женщинами) интригующим будущим — ведь фильм снимет прославленная Самира, а значит, его фестивальная судьба, как и турне афганской женщины-звезды уже решены. Трезвый взгляд на кинобизнес превращает частную историю дебютантки в универсальный этюд о силе воли, обеспечивающей международный триумф не только этому режиссерскому клану.

Если б не такое свойство характера, то талантливый, нигде не учившийся двадцатипятилетний индийский дебютант Маниш Джа не снял бы свою «Страну без женщин» (программа «Неделя критики», приз ФИПРЕССИ). Поскольку в Индии намечается резкое падение женского населения (ЮНЕСКО приводит угрожающие цифры), поскольку в некоторых районах страны не утрачен обычай убивать новорожденных девочек (в фильме «Круг» Панахи в свое время показал, что рождение девочки — большое несчастье для отца; но истреблять нежеланных детей в Иране еще не додумались), Маниш Джа продает свою героиню в богатую семью, где ее нещадно и на все лады пользуют пять братьев, не считая их папаши. Попытка к бегству оборачивается для изможденной красавицы новой бедой. Она становится пленницей бедняков, которые сажают ее на цепь (снаряды далековатых режиссеров ложатся рядом) и насилуют от всей души. Но жизнь прихотливо продолжается, индианка ждет ребенка, а от претендентов на отцовство нет отбоя... Жестко и с юмором сделанная, без намека на социальную конъюнктуру, индийская картина подхватывает одну из горячих тем иранского кинематографа, но расправляется с ней гораздо изобретательнее, не смущаясь и многообразными сексуальными склонностями многочисленных мужей одной-единственной жертвы.

В честной игре приз за режиссуру должен был получить Такэси Китано, главный в юбилейном конкурсе маэстро этой точной профессии. «Затойчи» — первое обращение Китано к самурайскому фильму. Но сделал он это безупречное развлекательное кино, сыграв в нем главную роль, вразрез с оригиналом и переосмыслив образ своего Затойчи, героя популярного японского сериала 60-х. По сути, это римейк, в котором режиссер и артист преодолевает больше пяти препятствий классического сюжета и жанра. И поступает как авангардный хореограф, который не восстанавливает старый балет, а ставит новый по канве известного японского либретто. Китано выворачивает стопы, кисти участников

дуэтов-поединков до той неправильности, которая в его вариациях «боевых искусств» достигает искусного совершенства. Теперь Затойчи не только слепец (или все же не слепец?), массажист, беспроигрышный игрок в кости, а платиновый блондин с алой лакированной тростью, из которой выскальзывает не стелет, но самурайский меч. Отстраненное пребывание протагониста среди действующих лиц обостряется его мгновенной реакцией в артистичных схватках, обагренных кровавым компьютерным фейерверком. Этот человек бродит по дорогам, помогает хорошим людям (в образах переодетых гейш), уничтожает, шутя и играя, плохих. Но сюжет здесь не главное. Событие этой изящной и мужественной картины — ее ритм. А что, как не ритм, есть режиссура, и где ритму место? Тут мотыгой рыхлят каменистую почву исключительно в такт звучащей за кадром музыке, а в финале, растянувшемся больше чем на десять минут, все живые и мертвые персонажи отбивают сокрушительный степ в башмаках на деревянной подошве (будто это артисты Кабуки). Ненадоедливый ритм долгой коды накаляет «метафизическую сущность» режиссуры до физического явления жюри и народу такой зрелищной и фантомной профессии (режиссера).

Среди созвездия режиссеров, показавших свои картины вне конкурса, самым долгожданным был Джим Джармуш с его черно-белыми «Кофе и сигаретами». Одиннадцать новелл, где пьют кофе, курят, болтают и молчат знаменитости, любимчики режиссера, актеры, которые снимались и у других знатных людей, включая Энди Уорхола; музыканты, маргиналы, широко известные в узких кругах, и одна неопознанная красотка Рене Френч, ведущая «таинственную жизнь в Нью-Йорке и за его пределами». Знакомцы и товарищи, близнецы настоящие и мнимые, кузины (в сценке-мистификации с раздвоением личности Кейт Бланшетт, представшей в образах блондинки-брюнетки, утонченной звезды и сучки из выдуманной группы Squrl — именно так, по-американски грубо, звучит нежное слово «Squirrel»), кузены (в уморительном эпизоде Альфред Молина воображает, что звезда английских комедийных сериалов Стивен Куган его родственник) встречаются в барах, чтобы обсудить: здоровую жизнь и жизнь, обреченную кофеином, использование никотина в качестве средства от насекомых, конспиративные теории Элвиса Пресли, изобретения Никола Тесла, связанные с величиной напряжения электромагнитого поля, Париж 20-х, Нью-Йорк 70-х и т.д. Роберто Бениньи, Стива Бушеми, Билла Мюррея, Игги Попа, Тома Уэйтса, Билла Райса, Тейлора Мида, рэпистов RZA, GZA etc. снимали Фредерик Элмс, Робби Мюллер, Том Ди Чилло. Курильщики (и завязавшие с этим делом), кофеманы (и любители английского чая) импровизировали под музыку Пёрселла, Малера и наших неклассических современников, пребывая на границе между игровым и документальным кино, между зыбкими переходами фикшн в нонфикшн и наоборот.

Так создается электромагнитное поле (прямо по закону Тесла) и эффект магической режиссуры Джармуша, в которой необязательный треп, мимолетная встреча застают врасплох и приближают утекающую сквозь время реальность. Между важным — не важным, прошлым и будущим независимый житель Нью-Йорка находит ритуальные точки опоры (типа кофе и сигарет), которые связывают, разлучают и опять сближают людей в их обыденной малозаметной жизни. В этом «камерном эпосе» о повседневной, вроде бессобытийной, как пауза, жизни запечатлевается ее — «само по себе» — течение, настигнутое за чашкой кофе с сигаретой...

Помнится, в фильме Уэйна Вонга и Пола Остера «С унынием в лице» (другое название «Бруклин-буги»), снятом как продолжение «Дыма», Джармуш появлялся в роли завсегдатая табачной лавки и выкуривал перед зрителями якобы свою последнюю сигарету. Ее дымок веял и над изумляющим «Мертвецом». Лейтмотив дымка звучал в том старом фильме как клоунская реприза и как поэтический рефрен. Отсутствие курева (ритмообразующая присказка фильма: «Есть закурить?» — «Я не курю») длилось в «Мертвеце» строго отпущенный срок. Но, отправляя бухгалтера и поэта Блейка в последний путь, его наставник по имени Никто давал мертвецу в помощники табак. «Сигареты напоминают о смерти, — говорил Джармуш в роли Джармуша в «Бруклин-буги». — Когда ты выпускаешь дым, ты как бы обозначаешь прошедший миг. Это напоминает тебе о том, что жизнь неразрывно связана со смертью». С другой стороны, отсут-

ствие дымка воспринимается как романтическая потеря — тени человека или облака, что клубится вокруг теплого тела, — как знак его призрачности и небытия. «План эпизодов» «Кофе и сигарет» Джармуш разрабатывает уже семнадцать лет, и конца им не видно, пока жизнь продолжается, пока он не заснял на память своих прочих заветных друзей, хотя курить запрещено везде.

Вот и герой Шона Пенна (из фильма «21 грамм»), получившего в Венеции приз за лучшую мужскую роль, курит как заведенный, даже под капельницей. И как бы материализует этим действенным жестом метафору «жизнь — смерть». Картина Гонсалеса Иньярриту вызвала неприятие профессионалов, рассудивших, что сюжетные перехлесты (автокатастрофа, пересадка сердца, утраты, надежды, чувство вины, любовь-морковь и расплата) не пристали фестивальному кино, а больше подходят «мыльным операм», которыми славится родина режиссера. Между тем он в фильме «21 грамм» (такой вес — вес колибри — человек теряет после смерти) оголяет турбулентное состояние персонажей между жизнью и смертью с обжигающей до неправдоподобия мощью. Три человека (их сыграли наотмашь и вместе с тем тихо, подробно Шон Пенн, Наоми Уоттс и «кинематографическое животное» Бенисио дель Торо) вступают в нелинейные отношения и бьются о неразрешимый конфликт случайности — предопределенности жизни-судьбы.

Фильм «21 грамм», где будущие события предваряют предшествующие, напоминает — своей атональной нехронологической композицией — «Мементо» Кристофера Нолана, а его кадры, чреватые смертью, прерываются эпизодами, обещающими облегчение, и сняты в разном световом-цветовом режиме — то в холодном синем, то в желто-красном, то активно, ручной камерой, ноздря в ноздрю с дыханием сцены, то отстраненно. И это — содержательный вызов, а не претензии формы. Спрессованные «сериальные» перипетии, взнузданные подвижным, скачущим временем, определяют здесь неподъемный вес серьезных событий, а не умаляют их, как в разжиженном до соплей «мыле». При том, что Гонсалес Иньярриту страшные события не показывает, они присутствуют в лицах, во взглядах, в поступках персонажей, в их ступоре. При том, что в фильме, который обманчиво кажется построенным на одних кульминациях, всего две сцены-истерики, а остальные зациклены на глубинном негромком отчаянии.

Точность актерского существования прорастает тут сквозь искусственное нагромождение обстоятельств, преследующих персонажей. (Кристина, бывшая наркоманка, счастливая жена-мать, потеряла семью в автокатастрофе; Полу пересадили сердце ее погибшего мужа, но герой Пенна стал искать след своего донора, влюбился в Кристину, а потом покончил с собой; Джек, бывший сиделец, нашел успокоение в вере, но стал невольным виновником ДТП и попал в передрягу...) Однако такая сомнительная для эстетов чувствительная воронка, в которую Иньярриту втягивает своих героев, на самом деле доносит до современных зрителей эхо архаических трагических жанров. А вовсе не свидетельствует о причудах жизни после «смерти» (в мексиканской реальности) автора Алехандро Гонсалеса Иньярриту, инфицированного ядовитым Голливудом.

Фестивальные клише все еще сильнее вроде бы неразумных или немодных режиссерских предпочтений, которые в конечном счете и определяют реальное место того или другого фильма. Поэтому, как и в случае Алехандро Гонсалеса Иньярриту, вторая картина триумфатора юбилейной венецианской «Мостры» Андрея Звягинцева станет проверкой на дорогах.

ЕЛЕНА СТИШОВА

На глубине

Режиссер «Возвращения» сам предлагает ключ к своему фильму, настаивая на том, что он, фильм, «обращен к пристальному мифологическому взгляду». Андрей Звягинцев решительно против чужого, пусть даже авторского *истолкования*. Иными словами — против интерпретации. Когда-то Сьюзен Зонтаг в своей знаменитой статье «Против интерпретации» утверждала: хитроумные критические концепции, «поиски смысла», который вольно или невольно вчитывается в произведение, чреваты если не полным растворением объекта исследования в субъективной репрезентации, то его деконструкцией, то есть повреждением (или даже распадом) художественной целостности, а то и смысла. Словом, режиссер намекает на нетрадиционную критическую методологию в оценке «Возвращения», на какую-то, что ли, «новую критику», обладающую «пристальным мифологическим взглядом». Что имеет в виду Звягинцев, в общем, понятно, несмотря на не слишком удачную формулировку.

Автора пугают возможные социальные или, не дай бог, бытовые подходы к прочтению фильма. И не зря. Самый ходовой вопрос на всех пресс-конференциях: а что было в том ящике, который Отец тайком от сыновей выкопал в лесу и спрятал в лодке? Эта «коробка из-под ксерокса» всем не дает покоя, как будто, узнай мы, что в ней, не просто поймем, что за птица Отец, брутальный и загадочный, но наконец обретем истину. Мелькает догадка: а не устроил ли режиссер маленькую провокацию специально для нашего брата критика? Кое-кто купился на эту подставу и осложнил себе жизнь, разгадывая, что могло быть в ящике и кто такой Отец — то ли «новый русский» в бегах, то ли бывший зэк, закопавший в ладожских лесах общак. Были и другие варианты. Я предлагаю свой: ящик — мате-

«Возвращение»

Авторы сценария **В.Моисеенко, А.Новотоцкий**
Режиссер **А.Звягинцев**
Оператор **М.Кричман**
Художник **Ж.Пахомова**
Композитор **А.Дергачев**
Звукооператор **А.Худяков**
В ролях: **В.Гарин, И.Добронравов, К.Лавроненко, Н.Вдовина**
REN-фильм
Россия
2003

риализовавшийся *клад* из стихотворения Тарковского-отца «Белый день», подтолкнувшего Тарковского-сына к замыслу «Зеркала»: «Камень лежит у жасмина. Под этим камнем *клад*. Отец стоит на дорожке. Белый-белый день» (курсив мой. — *Е.С.*). Догадка не покажется такой уж безумной, если принять во внимание, что фильм Звягинцева, как комната мебелью, заставлен вещами-знаками и насквозь пронизан символическими мотивами, отсылающими, прежде всего, к Тарковскому. «Возвращение» — зона дежа вю, включая название. На этом эффекте строит Звягинцев свою режиссерскую стратегию.

Зона дежа вю

Оказывается, есть научная гипотеза этого странного состояния, испытанного каждым хотя бы раз. Дежа вю — мгновенная остановка сознания. Если его можно вызывать намеренно, что и происходит в фильме, то это похоже на манипуляцию. Сам термин — у всех на подозрении, его принято остерегаться (мол, где манипуляция — там зомбирование). Мне же кажется, что всякий художник — в той или иной степени манипулятор. Имплицитно, как говорится. С какой целью, для чего, какими способами — вот в чем вопрос.

При входе в зону дежа вю невредно заметить деталь (я разглядела ее лишь на втором просмотре), очень важную для понимания внутреннего устройства фильма, его магической ауры. Уже в первом эпизоде, где Иван так и не решится прыгнуть с вышки и ребята, дразня его трусом и козлом, убегут, бросив мальчика одного наверху, камера, провожая их вдоль мола, боковым зрением заметит погруженную в воду лодку с канатной веревкой на корме. Этот план с лодкой и веревкой почти буквально повторится в финале, когда лодка ни с того ни с сего оторвется от берега и унесет на дно озера тело Отца и его тайну. В начале же беззвучные кружения оборванной веревки, колеблемой подводным течением, отзовутся уколом необъяснимой тоски. О «Веревке» Хичкока вспоминаешь лишь задним числом, уже поняв глубину его влияния на дебютанта.

План лодки едва отпечатается на сетчатке глаза и сотрется в процессе последующей тут же быстрой смены эпизодов-впечатлений, где кульминацией станет кадр с матерью, платиновой блондинкой с сигаретой в руке. Мать, стоя вполоборота у входа в дом, скажет распаленным сыновьям: «Тише! Там отец спит». (Интонационно ее реплика напомнит слова Матери в знаменитой сцене деревенского пожара из «Зеркала»: «Не орать! Это пожар».) В приоткрывшейся двери мы увидим спящего мужчину на кровати, застеленной шелковым бельем изысканного серебристо-серого цвета. Из высокого окна слева падает бледный свет. Фронтальный кадр, снятый стационарной камерой, — ничего особенного. Только где-то когда-то мы уже видели что-то похожее. Это ощущение повторится и в следующем эпизоде. Пожилая женщина устало положит руки на непокрытую скатертью деревянную столешницу. В этом же пустоватом интерьере, где чуть позже состоится семейная трапеза, собраны излюбленные фактуры Тарковского: беленые стены, огонь в камине, старая деревянная мебель. В «Зеркале» есть даже похожий эпизод с женщиной за столом (ее играла директор фильма Тамара Огородникова), встроенный в сюжет детских воспоминаний Игната. Но ассоциация с Тарковским держится не на композиции кадра и не на его смысле, а на сходстве фактур и настроения — глубокой экзистенциальной тоски, причина которой скрыта от нас.

Звягинцев процитирует «Зеркало» и в сцене на чердаке, где в живописном (слишком!) хламе братья, за двенадцать лет отцовского отсутствия забывшие, как он выглядит, станут искать семейный альбом в большом старинном сундуке. Только прежде чем кто-то из них, кажется, Иван, без всякой радости, даже обреченно скажет: «Это он. Точно он», перед нашим «мифологическим взглядом» мелькнут — неясно — страницы толстенного фолианта с репродукциями Леонардо да Винчи. В «Зеркале» возвратившийся с войны Отец появляется как раз в тот момент, когда Алексей с сестрой листают в саду альбом Леонардо. «Культурные» осколки разбросаны в пространстве фильма не ради того только, чтобы породниться с великим маэстро, — режиссер намекает на то, что у семьи, занимающей квартиру в странном бетонном строении унылого грязно-серого цвета, есть культурный бэкграунд, связанный, как несложно догадаться, с ба-

бушкой. Ей не дано в фильме ни единой реплики, только жест вытянутых в тоске рук.

Аллюзии на Тарковского, отмеченные многими критиками уже после первого показа «Возвращения», что называется, имеют место. Можно привести и другие, не столь наглядные. Скажем, постоянная взвинченность главного героя Ивана, его очевидный и педалируемый режиссером невротизм напоминают о юном Коле Бурляеве в «Ивановом детстве». И все-таки, на мой взгляд, этого — цитат, отсылок, перекличек — маловато, чтобы объявить Звягинцева наследником Тарковского. Да, молодой режиссер использует, и весьма умело, приемы и образы

«Возвращение»

мэтра. Он органично встраивает их в *свой* мир — в мир, отличный от вселенной Тарковского принципиально. В этом и есть загадка дебютной работы Звягинцева. Возвращение к высокой стилистике, по которой мы соскучились, — тут не поспоришь. И вроде бы даже возвращение к тому ценностному миру, который в сознании нескольких поколений зрителей связан с именем Андрея Тарковского. А вот это как раз весьма спорно. Словом, «Федот, да не тот». Но смысловые перепады, дающие повод говорить даже о скрытой полемичности «Возвращения» по отношению к отцовскому дискурсу в кинематографе Тарковского, закодированы на такой глубине, что, если хочешь их открыть, ныряй, да поглубже.

Место и время

Андрею Звягинцеву и его оператору Михаилу Кричману (вот уж кто новая звезда на нашем небе!) удалось без вмешательства приснопамятных высоких технологий передать на экране ощущение космичности места, где развертывается история Отца и сыновей. Такое под силу лишь большим художникам — не пожалеем щедрого аванса нашему дебютанту. Мироздание, рождающее образ бесконечности и едва ли не циклопической мощи, — пожалуй, главное мое визуальное впечатление от фильма.

Строительство мироздания шло открытым способом, приемы использовались классические. Но — опять же из Тарковского — нам известно: колокол отлить — не штука, но вот чтобы он звонил, нужно знать *секрет*. В чем секрет визуальной мистики «Возвращения»? Да, уникальная натура, заповедные, незатоптанные края русской равнины, остраненная экспрессия урбанистических сцен без единого знака сегодняшней, «рыночной» реальности. Секрет же в том, что оператор нашел «золотое сечение» в чередовании вертикальных и горизонтальных планов предельно простой композиции. Конструктивистские вышки-маяки над водой — в начале и в финале, — смена точек их съемки, разной крупности панорамы озера, сам ритм монтажных склеек странным образом бередят языческую прапамять, будто мы не фильм смотрим, а проходим обряд посвящения в некое тайное знание. Нет сомнений, что вся история происходит

«здесь и сейчас», в наши дни. Но шестым чувством понимаешь, что перед тобой проекция вечности.

Режиссер, повторим еще раз, ставил на мифологическое восприятие своей картины. И добился своего. Технология дежа вю, удваивающая смыслы, уникальная работа с пространством и светом, природные стихии, прежде всего вода, выступающая здесь от имени мирового океана с его тайной и его безграничностью, плюс нарастающее предчувствие чего-то ужасного, очень точно срежиссированное от пиано до форте, — и в нас пробудился «ветхий» архетипический человек.

Пантеизм «Возвращения», однако, в корне не такой, как у Тарковского. Природные стихии Тарковский, верующий христианин и нравственный философ, одухотворяет и очеловечивает. Его мир насквозь антропоморфен и христианизирован. У Звягинцева христианская символика отсутствует — в фильме ни церковной маковки, ни иконки. И что-то я не заметила, чтобы у братьев болтались на груди крестильные крестики, как это принято сейчас. Зато играющий Отца актер К.Лавроненко в каких-то ракурсах напоминает языческого Пана. Не берусь утверждать, что режиссер таким образом намекает на нашу богооставленность. Скорей это минус-поэтика, необходимая для чистоты стиля и целостности зрительского восприятия. Пантеизм и космизм у Звягинцева, как и его эзотерика, самоценны и инструментальны — прицельно работают на саспенс. «Возвращение» — новый для российского кино тип «ужастика», экзистенциальный ужастик, прочерченный тонкими аллюзиями на Хичкока и Кубрика.

Форматирование реальности

До сих пор мы говорили о знаковых и значимых совпадениях, не касаясь сути, то есть проблематики «Возвращения», не чуждой и автору «Зеркала», как, впрочем, русской классике, литературной прежде всего. Речь идет об отцах и детях, об Отце и сыновьях, а если еще точнее — об Отце, центральной фигуре христианской мифологии, на нашей (русско-православной) почве пустившей самые глубокие корни. Однако слово «проблематика» здесь явно некстати, оно инородное для такого типа кинематографа, который представляет «Возвращение». Здесь более уместны продвинутые понятия — скажем, «форматирование реальности».

Как делается ужас по-русски? Садануть топором, пырнуть ножом — об этом мы ежедневно читаем в отделе происшествий «МК». Да чего там — вспомним «Маленькую Веру» с поножовщиной на кухне по пьяному делу. Звягинцев эту русскую традицию отвергает. Он идет иным путем, и здесь ему по дороге с Хичкоком. Ужас должен быть эманацией обыденной жизни, гнездиться в ней, свернувшись клубочком на диване. Предчувствие беды нагнетается с самого начала и без перебивок. Исключение — лирический план с матерью, когда в поздних сумерках она поднимается на вышку за сыном, чтобы увести его домой. Этот небольшой эпизод, наполненный нежностью матери и доверчивостью сына, на протяжении всего фильма будет контрапунктом к новой, отцовской реальности, открывшейся братьям. Не зря сцена предшествует неожиданному появлению Отца. Радикальное смысловое, я бы даже сказала — онтологическое, отличие Звягинцева от Тарковского будет обозначаться все очевидней.

Итак, Отец и сыновья, не видевшие друг друга так давно, что их встречу можно считать первой, вместе путешествуют на автомобиле. Довольно скоро становится ясно, что Господь не одарил эту троицу тем генетическим ощущением кровного родства, над которым не властна разлука. Дети скорее побаиваются этого смурного, без тени улыбки человека, который требует, чтобы его называли «папой». «Папа» с ходу предлагает жесткую тактику отношений. Он беспрерывно воспитывает сыновей, то ли наверстывая годы своего столь долгого отсутствия, то ли намереваясь утвердить именно такой, командно-диктаторский стиль отношений. Старший, Андрей, парень мягкий и уступчивый, сразу поддается агрессивному натиску Отца, он искренне старается полюбить этого несимпатичного человека. Младший, Иван, мамин любимчик, своевольный и резкий лидер, не принимает предложенных правил. Он конфликтует с человеком за рулем и подначивает брата. «Откуда мне знать, что он отец! — кипятится Иван, едва братья остаются вдвоем. — Мы ему на фиг не нужны, ни ты,

ни я. Только такой придурок, как ты, этого не может понять». И далее в том же духе.

Отец и в самом деле ведет себя странно. Довольно скоро становится ясно, что поездка имеет для него какую-то иную цель, чем сближение с сыновьями. Отец погружен в свою напряженную думу, в их маленьком сообществе он существует отдельно, будто отгороженный прозрачной стеной. После телефонного звонка, сделанного по пути в маленьком городке, он объявляет сыновьям о перемене маршрута. Иван канючит, что здесь замечательный клев и так хочется порыбачить. И тут Отец даст очередной урок на тему «кто в доме хозяин». Он грубо выставит Ваню из машины вместе с удочками: «На! Рыбачь!» И тронет с места. Упрямый Иван остается на трассе. В молочном тумане за его спиной движется силуэт рефрижератора, большегрузная машина обдает мальца серым облаком гари. Быстро темнеет. Начинается ливень. Иван успевает вымокнуть до нитки, когда отцовская машина на задней скорости резко затормозит рядом.

Поездка с Отцом на природу рисовалась мальчикам совсем иначе. Они мечтали о рыбалке, о сладком безделье, а им пришлось усваивать уроки подчинения и субординации, познавать едва ли не армейскую иерархию, делать тяжелую мужскую работу, вытаскивать буксующую в грязи машину, подкладывать под колеса срубленные в лесу кусты. И все это под злые окрики Отца, посадившего за руль ошалевшего от страха Андрея. Словом, они, похоже, впервые оказались в ситуации полного бесправия и круглосуточного насилия.

А какая радость от рыбалки и от костра на берегу, если ты все время в напряжении? Только и ждешь то крика, то приказа. Палатки для ночлега — лишний повод выслушать внушение типа: «Да кто же так палатки ставит?» Что кулаков у парней нет — про это тоже было сказано с презрением. Зазевавшегося Андрея местная шпана развела на деньги, да так, что он и охнуть не успел. Отец отреагировал на ротозейство сына в бешеном темпе спецназовца, прошла минута, другая, и воришка в самом жалком виде предстал перед братьями. «Бейте его», — последовал приказ. Оба отказались наотрез. Волчара Отец не скрыл своего недовольства поведением сыновей. Стилистические разногласия обозначились еще острее.

Сближения не получается и не получится — это уже ясно. Иван бунтует и лепит в глаза отцу: «Зачем ты приехал? Зачем ты взял нас с собой? Нам было хорошо с мамой и бабушкой...»

Ужас поселяется в нас и крепнет от эпизода к эпизоду не из-за того, что отношения не складываются — чего не бывает между своими, — а из-за предчувствия неотвратимости рока. Как в греческой трагедии.

И наступает ее последний акт. Братьям предстоит еще одно испытание. Они добрались до Ладожского озера, и тут Отец объявляет, мол, это еще не конец пути — надо сесть в лодку и отправиться на остров. Они вяло сопротивляются, но деваться некуда. Мальчишки неумело машут веслами, Отец на корме — командует. Он не знает, что озеро для него — река Стикс и правит он в Аид, в царство мертвых. Кругом никого. Только вода, только небо, только пятна леса вдалеке. Когда путники наконец спрыгнут на пологий берег и зачалят лодку, внутреннее напряжение отпустит. У всех троих есть повод для хорошего настроения. Мальчишки как-никак впервые шли на веслах, как взрослые мужики, и справились. Отец доволен — он близок к своей цели, о чем не знают сыновья. Ступив на берег, они обнаруживают старую деревянную башню, похожую на ту вышку, с которой когда-то побоялся прыгнуть Иван. Андрей и Отец тут же заберутся наверх, и камера пойдет след в след, ловя слабый солнечный свет, запутавшийся между рейками ветхих ступеней. Иван останется внизу. Андрей объяснит Отцу: «мелкий», как он называет брата, боится высоты. Потом Отец отправится пройтись по лесу. Там, в лесу, он найдет место, откопает тот самый ящик и оттащит его в лодку. А Иван с Андреем, изучая местность, набредут на свежий раскоп, но им и в голову не придет, что только сейчас здесь был Отец. Но что это с ним? Он вдруг подобрел. И разрешил сыновьям взять лодку и сплавать к останкам затонувшего судна, торчащего из воды. Но время возвращения назначил строго.

Ну, разумеется, они опоздали. Часа эдак на три. Заигрались, охотились за огромной рыбиной, думали, Отец оценит их трофей. Не тут-то было. Отец ударил Андрея, и произошло то, чего мы подсознательно ждали. Выплеснулось все

напряжение этих дней. У Андрея началась истерика. Не помня себя, в аффекте гнева, он пошел на Отца: «Ну, убей меня!» — «Убить?!» В руке Отца появился откуда-то взявшийся топор. И тут раздался дискант «мелкого»: «Я убью тебя!» И нож мелькнул в воздухе. Сильное мужское тело рванулось к нему, но Иван буквально взлетел на башню, на самый верхний ее уровень, и захлопнул люк, отделяющий верхнюю площадку от нижних. С криком: «Не подходи! Я прыгну! Я могу, слышишь! Я все могу!» — он стал готовиться к прыжку. И тут Отец испугался. Кто бы подумал, что этот мрачный тип способен на умоляющие модуляции: «Ваня, сынок!» И полез на башню за сыном. Ему пришлось повиснуть на руках, чтобы закинуть тело наверх, но прогнившее дерево не выдержало его тяжести. Отец рухнул вниз плашмя, спиной. И умер мгновенно.

Только этого мало для полного ужаса. После того как несчастные дети затащили тело в лодку, прошла мучительная ночь в стогу отсыревшего сена. Они проснулись как по команде, оттого что почувствовали: лодку уносит. С воплями: «Папа! Папочка!» — рванули в воду, да куда там! Лодка стала медленно погружаться.

Вместо интерпретации

Как говорится, не зарекайся. Вначале я решила только описывать фильм, его структуру, его изумительную визуальность. Увы, чтобы поставить точку, я должна все-таки выйти из своего добровольного гетто. Мне не дает покоя одна, по крайней мере, мысль. Ведь совершенно ясно, что в символическом плане «Возвращение» — фильм об отцеубийстве.

Братья сильно не полюбили этого человека. Он им чужой, и от него исходит опасность, угроза их человеческой самости, их индивидуальности. Они выросли свободными, а Отец — продукт какой-то иной, неведомой им культуры, и они несовместимы. Энергия их сопротивления, их протеста, отстаивания самих себя противостоит мощному инстинкту подавления, персонифицированному в Отце.

Но почему же, когда Отец всерьез испугался за Ивана, в этом несгибаемом и непробиваемом монстре прорезалось отчаянно-нежное: «Ваня, сынок!»?

И почему сыновья, рыдая, ринулись в холодную воду за лодкой с телом Отца с воплями: «Папа! Папочка!»?

Значит, нужна была драка Отца с детьми, чтобы из темных глубин неприязни и ненависти прорезалась любовь? Или раскаяние, принимаемое за любовь?

Треугольник «Отец и сыновья» в фильме может быть прочитан в свете мифа об Эдипе в его редуцированной, но вполне узнаваемой версии. Отголоски древней легенды, откуда пошла олитературенная история Эдипа, резонируют и в мотиве инициации, дискурсивно присутствующем в фильме, и в финальной вспышке любви-раскаяния сыновей. Не стану тревожить тень Достоевского, чье имя связано с темой отцеубийства и в истории мировой литературы, и в психоаналитике. Хотя Звягинцев, человек насмотренный и начитанный, взял и отсюда. Ведь Иван (знаковое имя не только для Тарковского, но и для Достоевского), отвергнув власть Отца, почувствовал, что силен и все может. Страх высоты — свой комплекс — он преодолел ценой того, что с высоты сорвался Отец.

И все-таки остаются еще «русские вопросы», пусть к фильму они имеют косвенное отношение. Подобные вопросы тем более уместны, коль скоро над «Возвращением» витает тень Тарковского, чей кинематограф пронизан детской тоской по отцу. Не грех вспомнить живого классика — Алексея Германа. Любовь к рано ушедшему отцу сформировала его как художника. Ни в коем случае это замечание не должно быть прочитано как упрек Звягинцеву. Я лишь еще раз обозначаю «онтологические различия» при внешних совпадениях и заимствованиях. Андрей Звягинцев аккумулировал в своем фильме новый экзистенциальный опыт, долгое время не имевший выхода, — опыт распада патриархатного мира, в котором жила и продолжает жить Россия.

...Согласно той же древней легенде, после раскаяния сыновей-отцеубийц (то есть обретения способности рефлексировать — оценивать свои поступки) и началась Культура.

О.СУРКОВА

Остров неизвестных сокровищ

Фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» получил такое всеобъемлющее, почти невиданное признание, увенчанное в Венеции двумя «Золотыми львами», что нужно было бы только голову склонить перед произведением, столь высоко оцененным не только двумя жюри такого престижного фестиваля, как Венецианский, не только зрителями, но и многими уважаемыми коллегами.

Странно, но меня, человека, падкого на чувствительные детали, после первого просмотра фильм оставил почти равнодушной, заинтересовав лишь первыми кадрами и заинтриговав отчасти в финале. Боясь ошибиться в оценке, я снова пересматривала картину, но, зная уже наперед развязку, вовсе соскучилась. И не стоило бы все это длинного разговора, если бы не шумный успех, в характере которого хотелось разобраться.

Итак, к двум пацанам, выросшим с мамой и бабушкой в северном городке, неожиданно наведывается их отец, которого они не видели двенадцать лет и, можно сказать, совсем не знают... Лишь стертая фотография, свидетельствующая о его принадлежности к семье, хранится на чердаке (а их дом похож на дом Доменико в «Ностальгии» и на дом из детских снов в «Зеркале»), в старой книге гравюр, страницы которой переложены папиросной бумагой, что отсылает к далекому культурному прошлому, листаемому детской рукой... Ну, как в «Зеркале» или в «Ивановом детстве», помните? Только заложен между страниц не листик засушенный, как в книге рисунков Леонардо, а фотография отца. Цитата понятна, но не ясно, как с этим домом и этой семьей книга связана. Хотя у мамы такое же, как и у Марии в «Зеркале», хорошее русское лицо, грустный взгляд и привычная папироса в руках. Но, может быть, все объяснится позднее...

Тем более что самое начало картины обещает глубоководное течение событий. Я поверила сразу и в хорошо прописанный оператором кадр мнущейся, как фольга, воды, и в затонувшую лодку, и в музыку, не обещающую больших радостей... Поверила и в драму мальчика, не сумевшего преодолеть врожденную боязнь высоты, испугавшегося на глазах у своих приятелей прыгнуть с вышки в воду и утерявшего не только в их, но и в своих собственных глазах по-детски понимаемое чувство собственного достоинства. Но это только мальчишеские игры, в которых мальчик пока что оказался в проигрыше. Я доверилась его отчаянию, пережила его озноб не столько от холода, сколько от унизительного одиночества где-то там, в поднебесье, на вышке (бывшем маяке?), откуда вниз его спустила прибежавшая мать, ободрив и душевно обогрев. Но это был лишь символически грустный запев к иным испытаниям, неожиданно возникшим с приездом Отца, чей образ существовал до сих пор лишь в невнятных рассказах мамы. В этих рассказах Отец был вроде бы летчиком, почему-то не прилетавшим домой...

И мама, и бабушка каким-то немыслимым образом утаили от братьев-подростков, Андрея и Ивана, кем и каким был их отец, куда он подевался и откуда возник. Может быть, были на то причины? Но мы о них можем только гадать. Потому что появление Отца окрашено лишь многозначительностью выражений двух молчаливых женских лиц. Бабушка не проронит ни слова, но крупный план ее скорбного лица монтируется с тлеющими дровишками, которые снова немедленно отсылают память то ли к дровишкам, тлеющим у ног Бориски в «Андрее Рублеве»,то ли к дровишкам в камине, символизирующим в «Зеркале» течение времени в сознании голодного мальчика, пока его мать продает сережки...

Все это было в целостном мире режиссера Андрея Тарковского... Я понимаю, конечно, законность использования любых цитат в любом контексте. Но возникает вопрос их художественной необходимости в данном рассказе, где вместо простых и очень горьких бытовых истин предлагаются якобы поэтические обобщения, на самом деле расхожие клише, претендующие на многозна-

чительность. Потому уже упомянутый мною и заимствованный у Тарковского портрет матери становится лишь поводом для недоумения, но не для размышлений о жизни и судьбе. Далее, когда в интерьере пустой спальни, в поставленном свете, падающем из окна, мать ложится в постель под звуки дождя и неясного перестука колес, я вспоминаю, что переживала подобное состояние. Только то было в фильме «Ностальгия»: номер Горчакова в итальянской гостинице имел точно такой же интерьер.

Мне так и не удалось нащупать какую-то иную, независимую, через собственную душу пропущенную систему интимных взаимоотношений А.Звягинце-

«Возвращение»

ва с материалом жизни, с событием, над которым будто бы размышляет весь его фильм.

В похвалу режиссеру должна заметить, что оба мальчика, непрофессионалы, играют жизненно достоверно, разнообразно и психологически точно в своей реакции на правила очень «мужской» игры, предложенной им их Отцом и почему-то санкционированной матерью — сразу, без каких-либо объяснений отпустившей детей на пару дней с только что обретенным отцом покататься на машине и порыбачить...

Позади останется родной дом, лишенный индивидуальных бытовых примет, лишь хранящий следы времени на фактурно облупившихся стенах. Останется длинный стол с нужным количеством стульев. А кадр, в котором он стоит, снова будет выстроен во фронтальной композиции, развернутой по центру, как это уже было в прологе на верхней площадке вышки.

Кстати, я не очень поняла также, зачем дети ведут дневник, записи в котором мы так и не прочитаем. Если только ради драматургической организации сюжета, не слишком разработанного психологически и событийно. Отбивка дней-главок дает ему иллюзию упругости. На самом же деле сюжет зияет дырами несообразностей, а случившееся вспоминается, в сущности, как одно событие или, точнее, как несчастный случай, неудачно разыгранный его участниками.

Одна и та же графически точная, очищенная от лишних деталей и симметрически выверенная композиция будет повторяться не раз, снова и снова одаривая нас своей холодной и продуманной красотой. Может быть, это и есть авторский изобразительный прием, наполненный новым, особым художественным содержанием? Увы, сверхсмысла в красивой игре с эстетически ухоженным кадром мне обнаружить не удалось.

В этих точно просчитанных контурах — плюс проливные дожди и угрожающие звуки грома — нам будет настойчиво предложено ждать каких-то особенных поворотов во взаимоотношениях сыновей с Отцом, сковывающего их из кадра в кадр нагнетаемым страхом... уже по Хичкоку... На ту же задачу работает

и мертвая чайка, которая в данном контексте соотносится скорее с Чеховым, нежели с Тарковским...

Вектор передвижения мужчин в экранном мире — из пустого дома в пустое пространство. Ведь герои, уезжая из города (городка?) и минуя еще какие-то населенные пункты, встречают буквально нескольких человек. То ли автор хотел намекнуть на чернобыльские окрестности, то ли на Зону из «Сталкера», где приметы человеческого присутствия обозначены лишь руинами? Кажется просто смешным, когда Отец своим строгим и очень мужским голосом требует в безлюдном городке, чтобы сын поинтересовался у «людей», где тут можно поесть. А потом еще гневается за то, что он пропадал «где-то» целых три (!) часа.

Список очевидных несообразностей разного рода, утопленных в прекрасно снятых видах природы, легко продолжить. Но, перескакивая через более или менее убедительные перипетии мужских схваток Отца с сыновьями, слишком разнеженными женским воспитанием, все-таки последуем к финалу...

Скоро (судя по отбивкам, минуло уже два-три дня) сверхмужественный и пугающе сильный отец сообщит своим деткам, что теперь они совсем одни на берегу озера, куда он завез их, а сейчас поплывут еще дальше — на остров, и вовсе необитаемый. Новоявленным Робинзонам придется поучиться у Отца мужским наукам, например, смолить лодку, видимо, оставленную ему здесь вместе со смолой кем-то из таинственных «лесных братьев», с которыми он перезванивался из обитаемых мест, оснащенных телефонной связью.

Мужские игры власти и неповиновения продолжаются. По замыслу они должны быть все более таинственно-онтологическими, таящими душевные глубины, наподобие тех, в которых в начале повествования упокоилась лодка... Именно лодке предстоит стать усыпальницей Отца в законе. Он уйдет на дно вместе с сокровищами, за которыми приехал на необитаемый остров, с сокровищами, которые загадочным образом не заметят мальчишки и о которых мы также решительно ничего не узнаем...

Правила мужских игр с кулаками, в которых побеждает сильнейший, Отец представляет своим детям слишком агрессивно для любящего сердца, на которое режиссер намекает в финале. Этот папа, неточно понимающий свою воспитательную функцию по отношению к малым сим, даже стакан водки как известное русское «лекарство» от простуды не просто предлагает своему младшему сыну, а *требует*, чтобы он выпил.

Не убеждает меня кульминационный эпизод разборки Отца с сыновьями, ни как бытовой, ни как психологический или, наконец, фрейдистский. Эпизод воспринимается как страшилка, претендующая на философические обобщения. Драматический финал подготовлен искусственным, но искусным нагнетанием фактов. Не верю я не в трехчасовое опоздание «зарыбачившихся» деток к *такому* отцу... Не верю в случайный топор, оказавшийся рядом с сыночком, поверженным наземь разгневанным папой... И совсем не верю, что этот папа, не зверюга в душе-то, как нам объясняли, загоняет на вышку младшего сына, страдающего, как он уже знает, страхом высоты...

Но тогда не было бы того искусственного напряжения и драматического финала. Как говорится в подобных случаях, это была «художественная правда»! Ради нее, закольцевав начало с концом, заслали Ивана на такую же вышку, что и в первых кадрах, с которой, к немалому моему облегчению, рухнул не он, как можно было бы ожидать, а его таинственный Отец.

Не скрою, вздрогнула моя душа, когда старший сын закричал отчаянно: «Папа»! и мы увидели унесенную лодку, погружающуюся в воду вместе с телом Отца.

Но это еще был не финал. Мальчики сели в машину и, как нормальные американские дети, неожиданно легко вырулили задним ходом от берега, оставляя там небезызвестное по финалу «Иванова детства» «черное дерево у реки». Но и этого показалось недостаточно. Финал обозначили еще серией фотографий семьи и этого путешествия. Переход к фотоленте сопровождался и звуковым рядом, в котором раскаты грома переплелись со звуками очистительного дождя, как в самом последнем кадре «Андрея Рублева», обозначившем там удивительный светлый катарсис. Затем последовала еще и тихая русская напевка, как в финале «Ностальгии», только исполненная не женским, а мужским голосом... В «Ностальгии» сердце захватывало от этого напева, навсегда

пронзившего покидающую героя душу неизъяснимой болью, название которой — тоска по родине.

Но разве годятся такие образы для финала «Возвращения»? Разве могут нормальные мальчишки после пережитого шока когда-нибудь смотреть эти фотографии? Все это нужно лишь для того, чтобы овеять лирической грустью наши сердца непонятно кому принадлежащими воспоминаниями. Особенно сердца западных зрителей, которым так понравилось «Возвращение». Ровно за то, за что оно не понравилось мне... И замечательно красивыми туристическими картинками, и чистотой изображения, и отсутствием бытовых и социальных, чисто национальных особенностей, и воспоминанием об авторском кино в доступной голливудской упаковке, и еще — антимачизмом и политкорректностью нравоучения... Эти зрители не заметили тех несообразностей, которые помешали на самом деле органически соединиться такой милой их сердцу «высокой» поэтической образности с вполне коммерческим жанром. И не то чтобы я была вовсе против такого рода соединения. Сокровища, найденные на горних вершинах кинопоэтики, всегда использовались в мейнстриме. Но в данном случае швы показались мне заделанными на живую нитку, слишком неумело, чтобы я могла довериться данному зрелищу и раствориться в нем. Победителей, как говорится, не судят. Хотя все равно, «кому нравится арбуз, а кому свиной хрящик»...

Амстердам

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Чистая мистика

«Возвращение» — это шедевр. Безоговорочное лидерство.

«Коррьере делла сера»

Лучший фильм из России со времен Тарковского. Если есть справедливость, «Возвращение» должно получить «Золотого льва», и даже если его уведут итальянцы, фильм Звягинцева будет все равно восприниматься как настоящий победитель.

«Гардиан»

Это хороший фильм, даже слишком хороший.

Мишель Симан, президент ФИПРЕССИ

Апокрифы и легенды

Картина дебютанта Андрея Звягинцева стала главной сенсацией мирового кинематографического года. Это не преувеличение: даже если взять самые громкие фильмы, от очередного «Властелина колец» до «Догвиля», их раскрутили по всему миру еще задолго до премьеры. О «Возвращении» не знал никто, кроме коллектива студии «REN-фильм», где это кино было неспешно сделано в качестве первого продюсерского опыта. Не знали даже отборщики наших внутренних и основных европейских фестивалей, держащие пульс на всем, что проектируется и снимается на российских студиях.

Фильм практически был готов и к Канну, и к Сочи, но не появился ни там, ни здесь. Как было знать о непритязательной ленте, что снимается на независи-

мой частной студии, без господдержки, да к тому же не подкреплена магией имен: в титрах ни одной звезды, а в главных ролях один неизвестный актер и два мальчика?

И тем не менее произошло чудо. За право мировой премьеры «Возвращения» до первой крови боролись Локарно, Торонто, Монреаль и самая знатная кинематографическая дама — Венеция. Дама — это уже не чудо — победила.

Сюжет, которого пару месяцев назад еще и в помине не было, уже оброс мифологией, где апокрифы трудно отделить от реальных событий. Как всегда, возникло немало желающих присвоить себе роль первооткрывателей, хотя на начальном этапе никто из них не проявил дара Кассандры. Кто-то якобы чуть ли не конспиративно передавал кассету с фильмом отборщику Венецианского фестиваля. Кто-то целую ночь разыскивал продюсера Дмитрия Лесневского, чтобы убедить его отозвать картину с фестиваля в Локарно и отдать в более престижную Венецию. Кого-то из западных журналистов, разгласившего этот закулисный конфликт, руководство фестиваля в гневе лишило аккредитации.

Слухи явно пошли на пользу фильму, запущенному на фестивальную орбиту в ореоле сенсации. Разговоры о «русской бомбе» поползли по кинематографической Европе. Еще до начала фестиваля и задолго до двух «Золотых львов» фильм Звягинцева был продан в Италию и Францию, в другие солидные страны, причем между потенциальными прокатчиками разгорелась настоящая борьба. Директора компаний, которых обычно не заставишь посмотреть русский фильм, прерывали отпуск и мчались в Париж или Рим, чтобы перехватить у конкурентов «Возвращение». Один из них, получив пленку для просмотра, запер ее в сейфе и заявил, что не позволит представителям других компаний даже ознакомиться с этим шедевром: он готов на все, чтобы «прекрасная русская картина» досталась ему. Предлагались суммы сделок, на порядок превышающие обычные скромные расценки на наше кино.

«Возвращение»

А после Венеции начался уже форменный психоз, как в хичкоковском триллере. К землям, жаждущим прокатывать «Возвращение», присоединились многие заокеанские территории. Картина с бюджетом всего в 400 тысяч долларов, еще даже не выйдя в прокат на родине, мгновенно окупила себя, чего почти не случается с русскими фильмами.

Абсолютная победа Звягинцева на Венецианском фестивале стала кульминацией сюжета, который и дальше продолжал развиваться со скоростью эпидемии или компьютерного вируса. За дебютную картину вчера никому не известного режиссера дрались крупнейшие кинокомпании мира, из-за нее гневались президенты телекорпораций и чуть ли не главы государств.

Поражение на своем поле

Едва будучи показано, «Возвращение» стало главной изюминкой фестиваля. Знаменитый критик Туллио Кезич в «Коррьере делла сера» пропел настоящий панегирик картине Звягинцева и заявил: невозможно, мол, представить, чтобы она уехала из Венеции без призов. В «Репубблике» — восторги не меньше, а фильм назван главным кандидатом на «Золотого льва», подробно рассказывается о сенсационном русском дебютанте. Дебора Янг в газете американского кинобизнеса «Вэрайети» тоже дает очень высокую оценку фильму. Почти все отзывы ведущих иностранных журналистов из Германии, Греции, Франции полны энтузиазма.

Картину Звягинцева сравнивали с дебютом Романа Поланского «Нож в воде» и дебютом Андрея Тарковского «Иваново детство». С последним — особенно, учитывая, что именно этот фильм принес России первого венецианского «Золотого льва» сорок лет назад. На сей раз успех был удвоен: «Возвращение» удостоилось сразу двух «Золотых львов».

Что же привлекло избалованную фестивальную публику, авторитетное жюри и мировую прессу к русской картине? Рассказанная в ней история предельно проста и, кажется, могла бы произойти в любое время, в любой стране. Очередная вариация на модную тему сезона — на вечную тему «отец и сын». Психологические конфликты, противостояние характеров, обид и амбиций — вот, собственно, и все.

Нет, конечно, не все так просто. Внимательный зритель обратит внимание на то, что в день приезда отца мальчики открывают иллюстрацию к Библии: «Авраам приносит в жертву Исаака». Действие фильма происходит в течение «библейских» семи дней творения — от воскресенья до субботы. Сыновья впервые видят отца спящим — словно мертвым, и в этой сцене, а также в финале фильма он выглядит, как мертвый Христос со знаменитого полотна Андреа Мантеньи. Когда эти кадры появились на венецианском экране, в зале зашелестело восхищенное: «Мантенья!» Когда же отец везет сыновей в лодке на таинственный остров, то выглядит, как Харон-перевозчик, трудящийся на загробных реках. И вообще всем своим грубовато-немногословным поведением напоминает гостя с того света.

Можно продолжать мифологические параллели, а можно вполне обойтись без них, просто получая удовольствие от фильма как безупречно сделанного психотриллера. Напряжение растет в нем от кадра к кадру и достигает апогея в эпизодах, где ничего не происходит, просто колышется трава или шумят деревья. Мистическую атмосферу фильма поддерживают великолепная музыка и операторская работа. И лишний раз поражаешься тому, что почти все создатели «Возвращения» — дебютанты или делают первые-вторые шаги в кино.

В Венеции все в один голос твердили, что «Возвращение» — лучший фильм «Мостры» и если что-то способно помешать ему получить приз, так только национальная гордость итальянцев. Все-таки фестиваль юбилейный, 60-й, жюри возглавляет классик национальной комедии Марио Моничелли, а в конкурсе честь Италии защищает «Доброе утро, ночь» — фильм другого классика, Марко Беллоккио, на важную политическую тему. Но то ли классики не поделили славу, то ли магия «Возвращения» оказалась непреодолима, а «Золотой лев» достался именно ему. Беллоккио, которому присудили только утешительный приз, в ярости покинул фестиваль. Мало того, другое независимое международное жюри вручило Андрею Звягинцеву еще одного «Золотого льва» — за лучший дебют.

Это был уже вызов — вызов маститым режиссерам-конкурсантам, вызов итальянскому культурному истеблишменту. Какую роль сыграл в этом приглашенный два года назад руководить Венецианским фестивалем «варяг» Мориц де Хадельн? С точки зрения дипломатии, ему было выгоднее наградить ветерана Беллоккио, а не какого-то русского дебютанта. Тем не менее еще на предварявшей фестиваль пресс-конференции господин де Хадельн выделил фильм Звягинцева из всей программы и призвал впредь следить за этим обещающим автором.

Итальянская пресса, хотя сама она только что превозносила до небес достоинства «Возвращения», теперь оплакивала поражение Беллоккио. «Россия победила Италию в Венеции» — таков лейтмотив газетных заголовков. Жюри вме-

няли в вину ни много ни мало то, что оно проигнорировало фильм, который мог бы содействовать сплочению нации. Директору фестиваля и членам жюри пришлось объясняться. Ассумпта Серна, культовая актриса Альмодовара, заявила, что как только жюри увидело «Возвращение», ни у кого не было сомнения, что это — «Золотой лев». И решение было принято единогласно.

Вскоре родился очередной апокриф. Якобы Сильвио Берлускони в разговоре с Владимиром Путиным предъявил претензию: с какой это стати вы, дескать, увели у нас сразу двух «Золотых львов»? В ответ прозвучало: «А мы тут при чем? Ваши же итальянцы их и отдали». Крупнейшая итальянская телекорпорация RAI, финансировавшая картину Беллоккио, заявила, что из-за подлого решения жюри будет впредь чуть ли не бойкотировать Венецианский фестиваль. Появилась информация и о том, что RAI намерена приостановить финансирование новой картины старика Моничелли.

Сложилась ситуация, напомнившая фестивальным старожилам подвиг Григория Чухрая. На легендарном Московском фестивале 1963 года он наградил не назначенный победителем советский фильм, а «8½» Федерико Феллини и чуть не положил за это на стол партийный билет. Сорок лет спустя роль цензоров ЦК КПСС успешно сыграли представители итальянского массмедийного официоза, а итальянец Марио Моничелли расплатился с русскими за Феллини. Когда его спросили, не боится ли он потерять работу, председатель жюри ответил: «Мне восемьдесят девять лет, я снял не один десяток фильмов. Одним больше, одним меньше — это меня уже не волнует».

Русская идея

Стало общим местом сравнивать «Возвращение» с «Ивановым детством». Оба фильма сняты Андреями. И там, и здесь в центре подростки, причем в картине Звягинцева одного из них тоже зовут Иван, другого — Андрей. Правда, в «Возвращении» нет войны, и в этом смысле скорее работает параллель с более поздними работами Тарковского, где ключевую роль играет пейзаж (в 60-е годы модно было говорить — экзистенциальный).

Параллель может быть продолжена и в связи с тем, как восприняли картину в мире (восторженно) и на родине (часто раздраженно). Это было заметно уже в Венеции. Британский критик Роналд Берган общался с молодыми представителями российской прессы и с удивлением убедился, что они, мягко говоря, не заходятся от восторга. «Вас не радует успех русского фильма?» — спросил англичанин. «А мы вообще не очень любим русское кино», — услышал он в ответ. Ох, эта загадочная русская душа, поди ее пойми.

Конечно, российское телевидение не упустило случая разыграть сенсационный сюжет. НТВ сообщило о решении жюри еще до того, как оно было объявлено. Но вскоре патриотическая истерика («Золотой лев» — наш!») сменилась скепсисом. В свое время «Рабочая газета» находила в «Ивановом детстве» «любование собственными находками», а «Советская Латвия» отмечала «излишнюю истеричность» и «элементы подражательности» (эти отзывы недавно реанимировала «Новая газета»). Подобное можно прочесть и в сегодняшних русских рецензиях на «Возвращение». А когда стало известно, что с Андреем Звягинцевым как с национальным героем собирается встретиться сам Владимир Путин, это вызвало невроз среди наиболее амбициозных кинематографистов: стали требовать, чтобы их тоже допустили к телу президента.

Но вернемся к международной судьбе «Возвращения», которая только рикошетом отразилась в отечестве. Беспрецедентность его успеха рационально объяснить непросто. Не работают и привычные пиаровские критерии: ведь на раскрутку картины потрачены весьма скромные средства. Кто-то склоняется к чистой мистике. Говорят об «индуцированном безумии», о каких-то сверхъестественных связях, запустивших маховик сенсации. Об особом даре продюсерского семейного клана Лесневских «обращать все в золото». И даже, увы, о трагической гибели одного из актеров фильма, юного Владимира Гарина, как о жертве, принесенной на алтарь успеха.

Если послушать комментарии западных экспертов, картина проясняется лишь отчасти. Генеральный секретарь ФИПРЕССИ Клаус Эдер: «Почему та-

кой успех? Не знаю, но фильм сработал. Он очень прост, в нем придумана замечательная история, она великолепно срежиссирована и сыграна, разве этого мало?»

Возможно, стоит вспомнить клише типа «Россия — подсознание Запада». К фрейдистскому толкованию склоняют западных критиков две вышки, играющие ключевую роль в сюжете «Возвращения», — согласно данной трактовке, «фаллические символы». Но я бы скорее предложил искать в картине Звягинцева воплощение той самой не дающейся в руки «русской идеи», которую наш кинематограф пытался поймать на протяжении 90-х годов. Оказалось, что эта идея может содержаться не только в антиамериканизме «Брата-2». Фильм Звягинцева — это Иваново и Андреево детство без войны, но в мире, полном неформулируемой тревоги и тяжелых предчувствий, мире, безусловно, мужском и, очень похоже, русском.

В картине нет никаких социальных и политических мотивов и вообще особых примет, указывающих на то, что действие происходит в России. И тем не менее в ней есть почти мистическое ощущение природы и души, которое иностранцы традиционно связывают с русской ментальностью. Давно мы не видели на российском экране, увлеченном жанровыми или социальными фетишами, такого мокрого дождя, такой густой зеленой листвы, такого волшебного озера — и это не пошлая «русская ширь», а то мистическое, почти религиозное восприятие природы, которое вместе с Тарковским почти ушло из нашей культуры. Но Звягинцев — современный режиссер, и он не делает авторское кино образца 60-х. Его фильм местами напоминает триллер, а еще больше — американский гиперреализм (в духе раннего Скорсезе и Гаса Ван Сента), когда абсолютно реалистическая картинка совершенно неожиданно и без всякого режиссерского нажима переходит в миф или притчу.

Не будем утверждать, что родился шедевр. Речь идет о качественном художественном продукте, который — задумывалось это или нет — оказался правильно вписан в киноконтекст. Не факт, что фильм Звягинцева сплотит нацию, скорее, наоборот, но он точно будет работать на ее имидж за рубежом. Так же было в свое время с фильмами Тарковского: понадобились десятилетия борьбы, эмиграция и мученическая смерть, чтобы образ гонимого художника был канонизирован на родине.

Ни в коей мере не надо делать из Звягинцева Тарковского: пока есть только достойный фильм, а появится ли большой режиссер, станет яснее, когда выйдет хотя бы вторая его картина. Сегодня дебютанту-триумфатору делают фантастические предложения крупнейшие западные продюсеры. Вместо испытания безвестностью грядут соблазны славы и больших бюджетов. Но это касается индивидуальной судьбы режиссера.

Не менее интересно понять, чем обернется феномен «Возвращения» для российского кино в целом. Принципиально важно, что фильм произведен вне государственных структур, на частном телеканале REN TV. Засуетились другие телеканалы: доказано, что и слава, и прибыль достижимы не только на штамповке сериалов. Минкульт вынужден задуматься, сколько еще продолжать выбрасывать бюджетные деньги на финансирование комфортной старости режиссеров без идей, чьи проекты не сулят ни зрительского, ни фестивального успеха. Грядет кампания «Алло, мы ищем таланты», собираются устроить совещание молодых кинематографистов. Только вряд ли будущий Звягинцев туда придет.

Останется ли «Возвращение» одиноким островом или положит начало долгожданной «новой волне» в российском кино? На это надеется венецианский (бывший берлинский) эксперт Ганс Шлегель, который считает, что новое поколение кинематографистов возвращается к плодотворным традициям кинематографа 60-х годов. Не только отечественного — Звягинцев называет своим кумиром Антониони. Ясно одно: исчерпывают себя как псевдоевропейская эстетика гламура, так и псевдоамериканский жанр криминальной чернухи. Если они и будут существовать в российском кино, то только в качестве провинциальной резервации.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

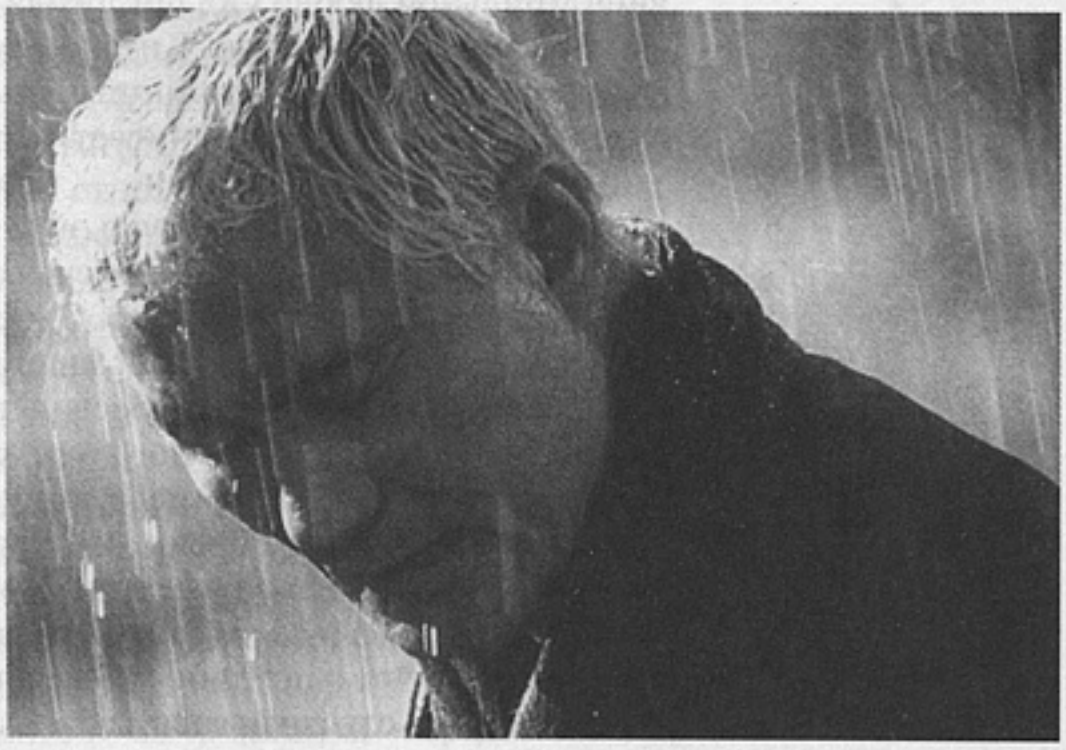
Он японец, и это многое объясняет...

Похоже, из баловня венецианской «Мостры» Такэси Китано превращается в ее абсолютного кумира (у венецианцев особое чутье на новое японское кино, аромат не только «Фейерверка», но и «Расёмона» был распознан именно здесь). Конкурсный показ «Затойчи» начался... аплодисментами — хлопали лейблу-кляксе «Офис Китано», синими чернилами пролившемуся на экран. Так на театре встречают любимца публики. Весь сеанс публика одобрительно гудела, приветствовала режиссерские находки, заливисто хохотала над шутками, реагировала на каждый гэг. А в финале даже не хотела расходиться. Словно она, публика, ждала выхода любимца на аплодисменты.

Постепенно Китано выбрался из черного квадрата фильмов про якудзу. Вступил в «розовый период». В каком-то смысле драматургия «просветления» диктуется фестивальной востребованностью подобных картин: «Фейерверка», «Кукол», «Затойчи» — Венецией, «Кикуджиро» — Канном.

В Японии вездесущий Бит Такэси — олицетворение многорукого божества. Способен ли обычный смертный одновременно сниматься и снимать, продюсировать, вести телевизионное аттракционное шоу (случалось в неделю до восьми программ на разных каналах), писать колонки для крупных изданий, сочинять стихи, писать романы, даже картины? Право, возникает подозрение в существовании двойников бывшего участника группы Beat Two.

Соотечественники вглядываются в его кино, пытаясь разгадать открытую им формулу успеха. Изучают путь к славе методом «от противного». Вечный анархист из всех знаков вогнанного в цифру мира выбирает знак «отмена». Родители много лет собирали деньги на учебу. Перспектива стабильной жизни с регулярной зарплатой инженера продержала в институте всего год. Впрочем, есть версия: раз-Бит-ной Такэси пил, пока не выгнали. Лифтер, грузчик, сборщик мусора, мальчик на побегушках в актер-



«Затойчи» ***(Zatoichi)***
По роману Канна Симодзавы
Автор сценария и режиссер **Такэси Китано**
Оператор **Кацуми Янагисима**
Художник **Норихиро Исода**
Композитор **Кэйити Судзуки**
Звукооператор **Сэндзи Хориути**
В ролях: **Такэси Китано, Таданобу Асано, Юй Нацукава, Митиго Оокусу, Гадаруканару Така**
Office Kitano, Asahi National Broadcasting Company
Япония
2003

ской труппе... Работа в ночном стрип-клубе, комические номера в варьете. Китано — разнорабочий искусства. Судя по всему, и профессию актера освоил как способ существования — не в каноне беловоротничковых. Основное кредо — взрывная оппозиция, борьба противоположностей: вода и масло, мажор и минор, пентатоника и попса, традиция и ее развенчание. Ежевечерне наталкиваясь в телевизоре на знакомое до боли лицо, тысячи японцев задаются вопросом, кто он — блестящий профи или обаятельный дилетант?

По сути, великий и ужасный Китано, скрывающийся за маской невозмутимого спокойствия, — притворщик и обманщик. Комик, набивший руку на ролях хладнокровных убийц, воспаряющий на глазах изумленного человечества к вершинам поэзии и трагедии. Продавец воздушных шаров... Нет, просто воздуха, дефицит которого так ощутим сегодня в кино. Сентиментальный меланхолик, пестующий свою кабинетную философию в жестоких гангстерских киноразборках. Сопровождаемый по всему миру толпой рьяных фанатов, кинозвезда Такэси встречает вас сдержанно, но демократично. Будничен, пасмурен, скромно одет. Лицо изъедено оспинками, искажено шрамами, несмотря на легкий глазной тик, неподвижно, как под заморозкой. Словно носит Такэси-Бит традиционную маску театра Но. Это самая странная маска отафуку — бледная со скучным выражением, зато означает удовлетворенность и жизнерадостность. По-японски эмоция — вещь глубоко интимная. А он японец, и это многое объясняет...

Похоже, под непроницаемой маской Такэси Китано — думающий повзрослому ребенок. Подобно индийскому математику Рамануджану, в отрыве от мейнстрима большой науки автономно изобретающему формулы, Китано сочиняет свои эстетические «велосипеды», не опасаясь обвинений в архаике. Он восстанавливает стены разрушенных мифов. Возводит киноздание на фундаменте стройных постулатов: «Работаю с традицией в ее истинном понимании». Влюбленные идут в «кукольном пространстве», сплетенные красной нитью, — что это как не возвращение традиции трагедии, отмененной цивилизацией? Кульминация — подвешенные на красных ленточках марионетки над пропастью судьбы. Он не боится пафоса, бережет свое экстремальное понимание романтики. «Куклы» — история о любви, поглощающей личность без остатка. В «Фейерверке» личность лишь в финальном прибое успевает осознать: лавина тотальной любви уже поглотила ее.

Возвращая традицию, Китано отменяет новомодные, им же утверждаемые в «киноэпосе якудзы» принципы немотивированных поступков, имманентной жестокости. Снова расцвечивает экран опознаваемыми флажками: добро — зло, верх — низ. В «Затойчи» — первом историческом фильме режиссера — очевидно обращение к нинкуйо эйга (рыцарскому фильму). С кодексом чести. С опорой на традицию мифов и символов.

Впрочем, все не так просто. Одно лишь перечисление жанров, к коим мои коллеги относят одиннадцатый фильм Китано, может вскружить голову. Тут самурайская сказка и байопик, боевик про якудзу и мюзикл. Кстати, «Фейерверк» и «Куклы» тоже сбивали с ног критиков, пытающихся сфокусировать их жанр. Теперь «Затойчи». В самом деле, кому еще удавалось соединить мангу (мультикомиксы) с самурайским боевиком? Тут многие жанры исподтишка обменялись масками и пустились во все тяжкие в общем шутейном карнавале — гиньоле. Режиссеру вздумалось завертеть эту взвесь в миксере волшебной притчи и сопроводить ритмом неяпонской чечетки. Действительно, весь ритм, дыхание картины и есть отвязная чечетка, только бьет ее сам маэстро Китано. А зрителю ничего не остается как аплодировать в такт, заданный автором.

К тому же и в области балета он впереди планеты всей. Есть тут свои антраша и батманы поединков, лирико-драматические фуэте и почти цирковые гэги. Особенно хороши па-де-де гейш и ансамбли-тутти солистов с кордебалетом, к действию прямого отношения не имеющие. В балете кровь нередко изображает красный воздушный тюль. Вот и здесь кровь летит в рапиде фонтанной россыпью, подобно невесомому тюлю, и зритель наслаждается полетом на фоне синего неба. Красное на синем — чистая икэбана. А чего стоит жанровый «танец» юродивого в дурацкой амуниции, пробегающего несколько раз по горизонтали кадра, как шелковый занавес!

Вовсе не удивит, если кто-то решит, что Китано снимал фильм-балет. На площадке у него работал специалист по боевой хореографии. Китано меняет

рисунок традиции. Вместо ожидаемой финальной битвы между Затойчи и его врагом Хаттори, деревенские жители префектуры Хиросима в соломенных башмаках с деревянными подошвами неожиданно бьют чечетку в ритмах хип-хоп. Это поклон Такэси Китано японской исторической драме, ее традиции хэппи энда с танцами крестьян.

Главная эмоциональная составляющая этого кино — вставные музыкальные номера с дотошно расписанной звуковой партитурой. Откровенное буффонадное лицедейство большой массовки в костюмах «приблизительно» XIX века (заметьте, при всей нарочитой условности, Китано никто никогда не упрекает в невнимании к эпохе). Крестьяне мотыжат землю, соседи строят дом. Удары мотыг и молотков складываются в невероятный ансамбль ударных — изобретательный, замысловатый, скачущий по синкопам.

В финале общий парад-алле: массовка-кордебалет плюс герои-солисты (живые и мертвые, взрослые и они же — в детстве), плюс знаменитая японская группа The Stripes.

Здесь вы не обнаружите и следа специфического китановского пессимизма, все искрится в пенном бурлеске. Китано выстраивает действо как цепь из двадцати разнонастроенных эпизодов — аттракционов, живописующих самурайскую доблесть Затойчи. При этом избавиться от ощущения импровизационности, легкокрылости действия невозможно. Мастер и не стремится к завершенности рисунка, по живописной традиции не заполняет действием весь экран — на периферии кадра много воздуха, необязательных деталей. За этой внешней необязательностью и скрывается перфекционист Китано, с упорством шизофреника доводящий свои идеи до совершенной формы.

О форме. В откровенно эклектичном «Затойчи» многое унаследовано от театра Кабуки. Любопытно, что словом «кабуки» в XVI веке обозначали всякую экстравагантность: в поведении, манерах, одежде. В этом смысле «Затойчи» — самая кабукианская картина года. Источники театра Кабуки восходят к блуждающим труппам бродячих актеров — исполнителей сценок с танцами и пением на открытых площадках (вышеперечисленное легко можно превратить в микрорецензию на «Затойчи»). В обязательном перечне действующих лиц есть Герой (Татияку), Злодей (Катакияку) — таковых в картине более чем достаточно. Есть Девушка и Юноша (Вакасюоннагата и Вакасюгата). В фильме юноша вынужден играть роль девушки, что также в духе японского театра.

История мафиозных кланов, их разборки, флэшбэки с мелодраматическим налетом — все сплошное лицедейство и надувательство, раскрытое в гала-финале. Трупы — чистая бутафория, не имеющая отношения к онтологической жестокости ориентального кино. Даже цвет волос самого Китано. Как оказалось, волосы были вытравлены для очередного цикла китановских телепрограмм. Все ищут в импровизационном «Затойчи» и легко находят исторические кинопараллели и меридианы культурных аллюзий. А величайший из кинопровокаторов продолжает снимать свое понятное даже детям кино о способе сохранения лица.

Он сам так и не научился приспосабливаться к моде, не любит глянца, называет Голливуд раком на теле мирового искусства. Но мода как раз таких любит, быстро определяет их в ранг кутюрье.

Китано охотно сменил эффектную белую рубашку маргинального убийцы на непритязательный черный хлопок самурая и простые гета. И перевоплотился в чуть ли не самый знаменитый, легендарный фольклорный персонаж начала XIX века, уже прославленный сериалами 60—80-х. Затойчи — традиционный бытийный странник. Не важно, откуда и куда идет слепой массажист. Важно, что на пути он обязательно встретит нечистую силу, присланную главой клана, ронином или самим сёгуном, и строго с ней разберется. Носитель темы очевидного, как удар меча, торжества справедливости. В быту неприхотлив, скромен, в бою силен, как сорок семь самураев.

Это *видимое* превосходство в соответствии с заветами древних греков и законами компьютерного кино воплощает слепой. Так сказать, Эдип, Робин Гуд и Терминатор в одном бренном теле. В отличие от классических ронинов, слепой массажист застенчив, не авантажен, не воинствен. Молчалив. Как былинный герой, добродушен, снисходителен к обиженным (к двум гейшам, например), опасен только для негодяев. В отличие от жестоких маргиналов прошлых фильмов режиссера, виртуоз меча не только побеждает, но выживает!

Про Затойчи в Японии снято двадцать шесть фильмов и пара бесконечных сериалов. Во многих картинах, любимых старшим поколением, главную роль сыграл Синтаро Кацу (несколько даже сам поставил). Впервые Зайточи появился на экранах в 1962 году, так что былинному меченосцу уже сорок лет. И похоже, что одной из причин снова воспеть самурайскую доблесть стал воспитательный зуд Китано — отчего бы не включить в клуб почитателей былинного массажиста новые поколения, о его подвигах не подозревающих? Поведать историю на языке, адекватном новому веку. Режиссер обращается к западному императиву, утверждающему способность человека изменить мир, а не принять как должное смерть. Китано вновь верит, что личность способна противостоять обществу. «Я социальный пессимист по отношению к общественным правилам, в которых мы все живем. Но не по отношению к человеку».

Китано продуманно избегает ощущения виртуальности, залетевшей в кинематограф из третьей реальности, которая населила экран бесчисленными парящими бойцами, размахивающими кимоно, как крыльями. Никакой левитации. Затойчи — земной и неторопливый. Я бы сказала, даже заторможенный. Минимум микродвижений. Но — точных и кратких, как хайку. Каждый эпизод — почти стихотворение об очередном подвиге виртуоза меча. С обязательной финальной строкой — десятком пропоротых торсов, живописно разбросанных в мизанкадре. Без компьютерных допечаток, без виртуальных фантомов, без цифровых фикций. Всё взаправду, все плотно стоят на земле, а для вящего ощущения «прямого контакта» бьют звонкий степ. Мой меч — твоя голова с плеч. (Свидетели съемок делятся яркими впечатлениями о самом Китано, без дублера и с закрытыми глазами размахивающем мечом в миллиметре от камеры.) Искрометность действию сообщают подвижная камера и монтаж коротких планов.

Но все же, несмотря на публичные обличения компьютерной техники, Китано прибегает-таки к ее помощи. Для эффекта мультипликационности. Кровь должна разлетаться в сверкающих брызгах и потоках ненатурально, в определенном темпе и ритме, а отсеченные части тел — в нужном направлении. В мультипликации и комиксах не принято выставлять на крупном плане распластанные мозги.

Мир фильма — мир, разрезанный на квадраты ножницами нехороших людей из банды Гиндзо. Слепой бредет по свету, прошивая мечом пространство, сшивая надрезанную ткань. Он выводит деревню Хиросима из тумана страха.

Китано не столько переделал сюжет о Затойчи, сколько сообщил ему новую эстетику. Вытравил налет пафоса и героики, выкрасил в кислотные тона эксцентрики, иронии, бурлеска. Мечеборец не останется слепым массажистом на всю оставшуюся героическую жизнь. Он буквально одурачит всех, включая зрителей. Наденет вдруг дурацкие выпученные глаза. А когда снимет их, ясно станет, что и не Затойчи это вовсе, а сам Китано вышел на поклон к благодарным, радостным, танцующим жителям города. К зрителям он-таки вышел на поклон.

Вся система персонажей «Затойчи» строго поделена на двойников. Две прекрасные героини-гейши (одна из них юноша). Два клана мафиози, борющихся друг с другом. Даже герой имеет двойника — юродивого. Можно сказать, шута. Впрочем, и сам Затойчи в какой-то момент превращается в буффона: вместо дурацкого колпака примеряет накладные идиотские глаза (к слову, однажды Китано уже пережил «потерю зрения» — в роли одноглазого киллера в фильме Такаси Исии «Гонин»).

В этом псевдоисторическом фильме герои говорят на современном языке. Это еще один продуманный допуск. Китано шьет свое кино, не жалея фантазии, на вырост. И зритель рад тянуться за ним и его мечом в алых лаковых ножнах.

По завету древних Китано ищет «не слова, но дух». Эйфория «Затойчи» есть воплощение духа дзэнской культуры: «Мое будущее и мое прошлое — здесь и сейчас, рядом со мной, и они непредсказуемы, как настоящее».

Мир в представлении Китано — фантасмагорический сплав жестокости и юмора, смерти и любви. Он говорит об этом, не переставая, во всех интервью, особенно после клинической смерти. Любитель трагических, романтических сказок сочиняет новые «фейерверки» в буквальном прочтении слова: цветок огня — это нежно и кроваво, артистично, изобретательно и наивно. И над всем этим фейерверком витает странноватая полуулыбка Чеширского Китано: если парализована половина лица, то и улыбка с него словно сбегает...

У кого четыре глаза, тот похож на Джонни Деппа

Презренье к ближнему у нюхающих розы
Ничуть не лучше, но честней гражданской позы.
И то, и это вызывает кровь и слезы.
Тем более в тропиках у нас, где смерть, увы,
Распространяется, как мухами зараза
И как в кафе удачно брошенная фраза,
И где у черепа в кустах всегда три глаза...

Иосиф Бродский

Назови Родригес свой фильм не «Однажды в Мексике», а как угодно иначе, отношение отечественной критики к нему было бы гораздо доброжелательнее. Да, побрюзжали бы, что, дескать, отличных трюков, злобных шуток, колоритных персонажей много, но в единое целое все это не срастается, но побрюзжали бы по-доброму. А тут: как посмел мальчишка, выскочка ставить себя в ряд с великим Серджо Леоне! Посмел, между тем, не из дешевого пиара. По делу.

У «Однажды в Мексике» — если исключить персонаж Антонио Бандераса да необязательные ссылки на то, что генерала Маркеса надо замочить, поскольку именно он убил некогда героиню Сальмы Хайек, — мало общего с предыдущими главами трилогии о марьячи, который «носит странные вещи в гитарном чехле» (Майк Науменко). Гораздо больше общего с трилогией Серджо Леоне. Точнее, не с трилогией в целом, не с «Однажды на Диком Западе», не с «Однажды в Америке», а с центральной частью триптиха, известной в одних странах под названием «Пригоршня динамита», в других как «Пригнись, мудак!», а во Франции — как «Однажды была революция». Последнее название, как самое точное, я и буду использовать дальше. Поскольку фильм Родригеса именно о революции. О том, как в нее приходят те, чья хата с краю. Классическая схема историко-революционного кино:

«Однажды в Мексике» ***(Once Upon a Time In Mexico)***

Автор сценария, режиссер, оператор, художник, композитор, звукооператор **Роберт Родригес**

В ролях: **Антонио Бандерас, Джонни Депп, Сальма Хайек, Микки Рурк, Эва Мендес**

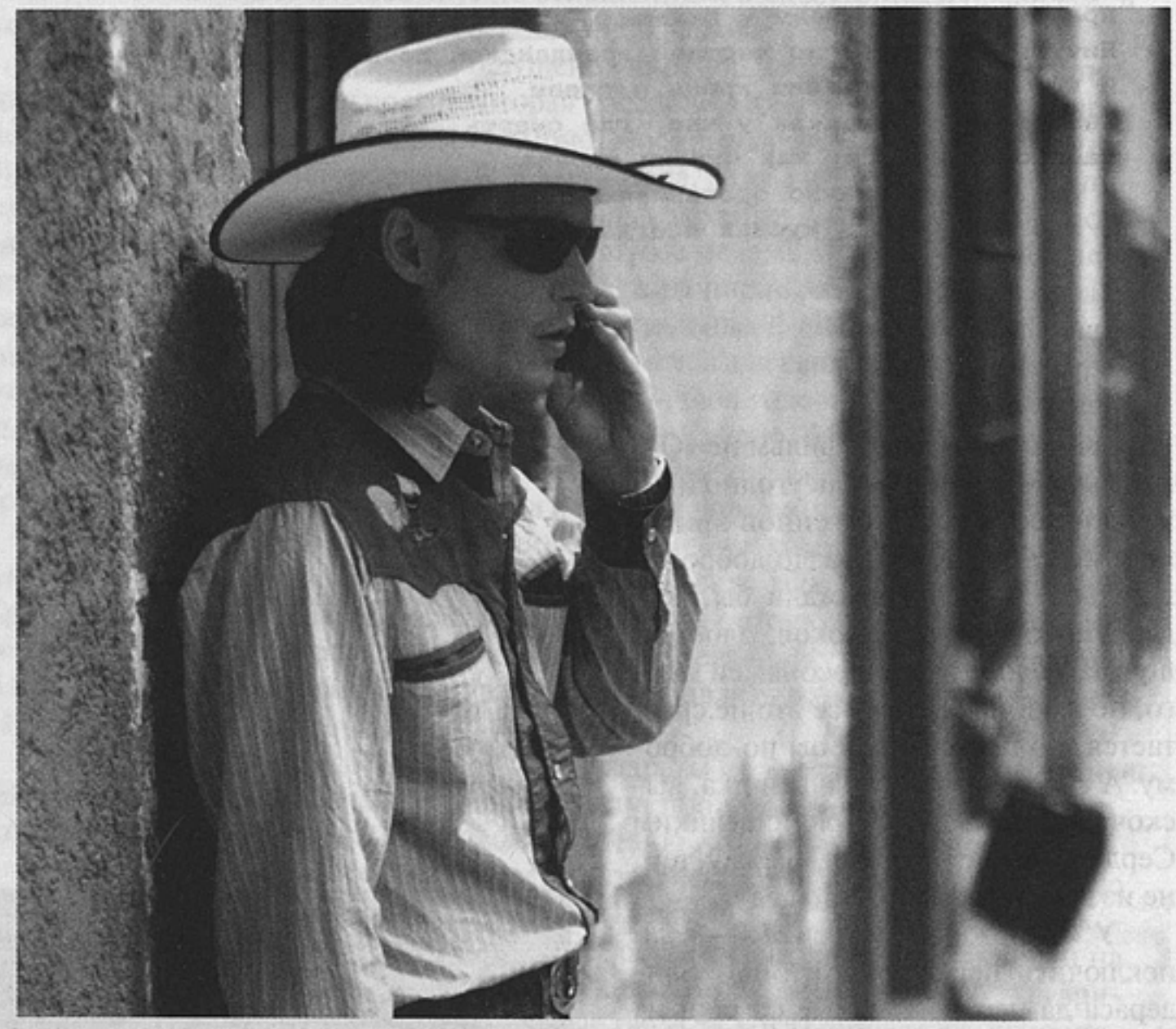
Miramax Int, Dimersion Films, Colombia Pictures, Troublmaker Studio

США—Мексика

2003

крестьянин-бедняк отказывается горбатиться на кулака, неприкаянный мелкий браконьер вливается в колонны марсельцев, марширующих на Париж, — брать штурмом Тюильри. У Леоне пеон, грабитель с большой дороги (Род Стайгер), распропагандированный романтиком бомбистом из Ирландской Республиканской Армии (Джеймс Кобурн), становится полевым командиром повстанческой армии. У Родригеса одинокий волк-марьячи выигрывает сражение за демократию с латиноамериканскими путчистами. Ну, и личные счеты при этом сводит. А как же иначе: революция — дело такое.

Серджо Леоне был режиссером-историософом. Его трилогия — эпос о ста-



«Однажды в Мексике»

новлении Америки со времен от торжества «цивилизации» на Диком Западе до 1968 года, в котором завершается действие «Однажды в Америке». «Однажды была революция», возможно, величайший — после «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна и «Битвы за Алжир» Джилло Понтекорво — фильм о революции, увиденной сочувственным, но трезвым взглядом интеллектуала. В нем есть редчайшая на экране жестокая, отталкивающая и завораживающая одновременно красота истории, красота поражения, красота отчаяния, красота безнадежной борьбы. Одним словом, пафос высокой исторической трагедии.

Родригес, конечно, не Леоне. До его философских и эстетических высот он не поднялся. Но во второй половине «Однажды в Мексике» с экрана внезапно сквозит тот же ветер истории, тот же — абсолютно немодный в наши дни — пафос революции. Ведь то, что нормальному зрителю кажется лишь впечатляющей разборкой между «хорошими» и «плохими» (тут опять не обойтись без Леоне, раз и навсегда научившего тому, что «хорошие, плохие и злые» — лишь условные маски), на самом деле — эпическая сцена народного восстания. Когда Маркес бросает мотострелковые дивизии на штурм президентского дворца, у действия появляется третий протагонист: массовка, празднующая День Поминовения, нацепив на лица карнавальные маски-черепа, «калаверос», прославленные на весь мир графикой Хосе Гваделупе Посады, превращается в активное, если не главное действующее лицо, в народ. В праздных гуляк словно вселяются духи тех, кто сражался с испанцами в отрядах Идальго и Морелоса, с

французами в армии Хуареса, с экспедиционным корпусом американского генерала Першинга в эскадронах «дорадос» Панчо Вильи. Из пустоты материализуются ружья и бутылки с зажигательной смесью. Народ своими телами останавливает пехоту. Призраком мелькает в гуще боя немолодая женщина в сомбреро и пулеметных лентах, палящая с обеих рук из маузеров начала XX века. Наши мертвые нас не оставят в беде...

Вырисовывается опять-таки традиционная для историко-революционного жанра мораль. Одиночка не может выиграть битву, если за ним не стоят народные массы. Чем, кстати, кончился бы август 1991 года, если бы не осмеянные ныне кем только не лень толпы у Белого дома в Москве и у Мариинского дворца в Петербурге? Из свежих примеров — триумфальное возвращение к власти венесуэльского вождя Уго Чавеса, которого внесла в президентский дворец каракасская улица. Победу, конечно, украдут, а кое-кого, может, и защищать не следовало бы, да кто только об этом задумывается в баррикадные ночи?

Фильм «Однажды была революция» снимался Леоне в дни похмелья, наступившего после триумфа и поражения всемирной революции 1968 года, в Мексике, между прочим, буквально утопленной в крови студентов: читайте Карлоса Фуэнтеса. Странно, что «Однажды в Мексике» еще не стал любимым фильмом антиглобалистов. Во всяком случае, пафос борьбы против коррумпированных элит, опирающихся на армию, богатеющих на наркотраффике, вполне созвучен пафосу индейцев-сапатистов субкоманданте Маркоса, общественных движений, победивших в Венесуэле, Эквадоре, Бразилии, близких к победе в Боливии.

A propos... Если верить великому Джону Хьюстону — а байки старых голливудских волчар, конечно, надо делить на три, — он в юности успел повоевать в коннице Панчо Вильи. По хронологии там что-то явно не клеится, однако любовь Хьюстона к Мексике несомненна («Сокровища Сьерра-Мадре», «Ночь игуаны», «Под вулканом»), как и его преклонение перед любым безнадежным, заранее проигранным (как, по большому счету, всякая революция) делом. Мир Хьюстона был населен одинокими, отчаявшимися лузерами и авантюристами. В его фильмах чувствовали бы себя как дома не только марьячи Бандераса, но и спецагент Джонни Деппа, истребитель поваров, второй ключевой персонаж фильма Родригеса.

Три руки, черные очки, вырванные глазки, кровавые кляксы в пол-лица, пластика куклы. Теперь очевидно, что Джонни Депп — самая крутая фигура, появившаяся на американском экране за многие годы. Рок-идол, притворяющийся замечательным актером: недаром, что в «Пиратах Карибского моря», что в «Однажды в Мексике», он сознательно работает то под Кита Ричардса, то под Дэвида Боуи. Длительный опыт общения на экране со всяческой нечистью, от «Мертвеца» Джармуша до «Сонной лощины» Бёртона, изменил саму психофизику актера. Джонни Депп совершил свою собственную, маленькую, вполне себе антиглобалистскую революцию. В то время как актеры голливудских блокбастеров превращаются в необязательное приложение к компьютерному миру, в рабов спецэффектов, Депп сам стал живой, никому не подвластной мультяшкой, спецэффектом, который никакому компьютеру не нарисовать. Возьми-ка такого голыми руками: слабо.

Когда революция становится комиксом, она уже побеждает. Призрак бродит по экрану. Рок-н-ролл мертв, а Джонни Депп и Роберт Родригес — нет.

СТАС ТЫРКИН

Плененные

«Мечтатели» *(I sognatori)*
По роману Гилберта Адаира
Автор сценария **Гилберт Адаир**
Режиссер **Бернардо Бертолуччи**
Оператор **Фабио Чанкетти**
Художник **Жан Рабасс**
Звукорежиссер **Стюарт Уилсон**
В ролях: **Майкл Питт, Луи Гаррель, Ева Грин, Робин Ренуччи и другие**
Recorded Picture Company, Fiction Films, Hachette Première, Peninsula Films
Великобритания — Франция — Италия
2003

«Мечтатели», фильм-медитация Бернардо Бертолуччи на тему собственной юности, снят в жанре чистого синефильского удовольствия. А поскольку «кино говорит по-французски» (заметил режиссер в 1962 году группе итальянских журналистов, отказавшись беседовать с ними на родном языке), то и действие его, как и молодость Бертолуччи, не могло развернуться нигде, кроме Парижа. Он впервые оказался в этом городе в нежном восемнадцатилетнем возрасте аккурат во времена расцвета «новой волны», когда Париж и кино отразились друг в друге, как полоски на скатерти со стола парижских интеллектуалов в зажигалке Мэтью, несмышленого протагониста «Мечтателей». И — продолжили друг друга во времени-пространстве по закону космической гармонии, который тот для себя открыл. «Everything fits together» — «Все со всем сочетается» — Париж и кино, кино и революция, революция и чувственная энергия, проецируемая черно-белым экраном и поглощаемая телами разинувших рты юнцов. То, что революцию делают именно крепкие, здоровые, раскованные тела, а из интеллигентских комплексов и подавленного либидо не растет ничего, кроме фашизма, Бертолуччи популярно объяснил в размашистых своих кинофресках (ортодоксы коммунистической морали с ним, понятно, не согласились). Сейчас, окончательно разуверившись в «больших формах», постановщик «самого мощного эротического и наиболее раскрепощающего фильма в истории кино» (так Полин Кейл говорила о «Последнем танго в Париже») вновь сузил себя до нескромного «камер-шпиле» а-труа, в котором лишь гул исторических событий за окнами напоминает о невозможной по нынешним бескрылым временам третьей части «XX века»[1].

Имея немного общего с реальной биографией постановщика, «Мечтатели» на сюжетном уровне являют собой его, так сказать, «духовный автопортрет». Канву романа Гилберта Адаира, положенного в основу фильма, раздвинули (при этом благоразумно оставшись на втором, для посвященных, плане) любимые Б.Б. с юности кадры, фрагменты музыки к фильмам «новой волны», их визуальные мотивы — источники вдохновения к лучшим его картинам, а также переоцененные политзаблуждения и памятные, запечатленные в сердце места...

Вступительные титры идут поверх вертикальной панорамы Эйфелевой башни, взятой непривычно крупно. Коллизия «итальянец в Париже» заменена в «Мечтателях» более расхожей: главным героем стал чистенький юный американец, впрочем, перед этим городом все равны. Обязательная туристическая программа быстро исчерпана, и добро пожаловать в святая святых Бертолуччи и Адаира, Cinémathèque Française: «Мечтатели» начинаются с просмотра главными героями — «синематечными крысами» Мэтью, Тео и сестрой его Изабель — «Коридора ужаса» Николаса Рея.

Впрочем, на «синематечных крыс», как мы их знаем и любим, они непохожи: одежду носят приличную, зубы чистят даже в отсутствие щетки — пальцем, шевелюры имеют обильные, а лица — приятные, без очков, чрезмерных признаков интеллекта. Такими в ностальгическом преображении видятся Бертолуччи запойные синемаголики той поры — добровольно замуровавшими себя в стенах прокуренного кинозала и выходившими из него готовыми на творческие, политические и прочие свершения стильными молодыми людьми вроде Годара или Трюффо. Способными не только до остервенения спорить о превосходстве Китона над Чаплином (или наоборот) и без конца долдонить, как мантру: «Шаброль, Риветт, Ромер» (первые звуки, слетающие с губ Тео), но и «коктейль Молотова» во фликов метнуть, и любимого Ланглуа на баррикадах отстоять, и по морде дать, и по морде получить.

Не «крысы», а «уроды». Именно с персонажами фильма Тода Браунинга горделиво идентифицируют себя неидентичные близнецы Тео и Изабель, познакомившиеся с одиноким мечтателем Мэтью на демонстрации протеста против увольнения директора Синематеки (легенда гласит, что именно с этого инцидента и начались волнения 1968 года: сказано ведь, кино и революция «fit together»). Похожая сразу на всех кинозвезд девушка, символически приковавшая себя цепями к воротам Синематеки, и ее воинственный брат, считающий Мао величайшим из режиссеров, — один организм, наподобие сиамских сестер из фильма Браунинга. Те с независимым видом назначали свидания разным мужчинам и «приглашали друг друга в гости», но при этом одна заходилась от удовольствия, когда другую гладил по руке безуспешно искавший интима кавалер. Связанные общим кровообращением «фрики»-близнецы и страшатся неизбежного разъединения взрослой жизнью, и жаждут его, опасаясь нависшего над ними вопросом инцеста (Бертолуччи, впрочем, настаивает на абсурдности этого термина по отношению к героям, которые уже были одним целым в утробе матери).

Операция по расчленению «сиамских близнецов» должна пройти под маской игры: так не страшно. Игра начнется у ворот Синематеки, когда Изабель попросит подвернувшегося американца вынуть из ее ярких губ сигарету, и продолжится на квартире, откуда своевременно слиняли родители[2], в череде синефильских забав, инициатором которых тоже станет неистощимая Изабель[3]. Кажется, никогда еще в истории кино любовь к этому виду искусства не становилась столь неотъемлемой частью сюжета, столь важной чертой в характеристике персонажей. Герои режиссеров постгодаровского розлива, в том числе самого Бертолуччи[4], могли говорить о кино, снимать кино, смотреть кино. «Мечтатели» живут кино, спят с ним, лепят себя с него, потребляют на ужин, обед и завтрак, черпают из него сюжеты для своих бурных игрищ, используют в качестве пикантных уловок для достижения своих целей...

И уж, само собой, никогда раньше синефилия не осознавалась родом... нет, не половых извращений — на дворе все-таки либеральный 68-й год! — но сексуальной активности, не хуже и не лучше других «филий»[5].

Интимная связь синефила с киноизображением понимается здесь не только в отвлеченном, мечтательном смысле, но и во вполне грубом — физическом. Так, отбросив всяческую мечтательность, Тео регулярно вступает в интимную связь с хрестоматийным изображением Марлен Дитрих из «Голубого ангела», прикрепленным на стене, для удобства — на уровне «ниже пояса». Мэтью же рефлекторно запихивает себе в трусы фотографию Изабель, как уже было сказано, похожей на всех киношных секс-бомб сразу. Не к сердцу поближе, а к гениталиям, как пылкий влюбленный. Для Изы же (так зовет сестру Тео) даже самый невинный кадр из «Королевы Христины» оказывается насыщен сексуальной символикой («I've been memorizing this room» — «Я запоминала эту комнату», — загробным голосом Греты Гарбо произносит она), если в этой комнате спит Мэтью.

Две поглощающие «мечтателей» стихии, кино и секс (на демонстрации за окнами им плевать, как герою «Империи чувств» на поход победоносной квантунской армии мимо дома, где его поджидает красивая девушка с ножом и удавкой), окончательно сойдутся в главном эротическом аттракционе — игре в фанты. Гурмански перебирая запавшие в душу кадры любимых режиссеров, Бертолуччи загадывает загадки своим зрителям, а расплачиваться за незнание приходится его героям. Проигравшего Тео сестра заставляет прилюдно проделать то, чем он балуется в одиночестве с беззащитным «Голубым ангелом». Для нее же игра обернется кровью долгожданной дефлорации.

Совершить ее будет дозволено Мэтью, однако не ранее чем он пройдет ряд испытаний и докажет, что тоже «урод». Как порядочная девушка с кем попало на немытый пол в кухне под звуки стреляющей глазуньи Иза, понятно, не ляжет. Апофеозом этих проверок на киноманскую вшивость становится повторение «мечтателями» подвига героев годаровской «Отдельной банды», пробежавших Лувр навылет за 9 минут 45 секунд[6]. Ненадолго покинувшей насиженную квартиру тройке (Мэтт рискует больше всех, поскольку иностранец) удается побить рекорд на целых 17 секунд. Экзамен сдан. «We accept you one of us!» — «Мы принимаем тебя в свои ряды!» — долго скандируют близнецы под дождем устрашающую реплику безруких, безногих, дебильных и убогих персонажей Браунинга, принимающих в свои ряды складную красивую гимнастку с трапеции.

Впрочем, полностью справиться с возложенной на него миссией Мэтью не в состоянии. «Нормальные» поцелуи в последнем ряду кинотеатра с минимальным вниманием на экран проблему, начисто погубившую брата и сестру из висконтиевских «Туманных звезд Большой Медведицы», все-таки не решат. В ответ на подобное разъединение Тео приведет к себе в комнату постороннюю девицу и включит ей песню «La mer», что-то вроде гимна их детских бесчинств, чем доставит Изабель ни с чем не сравнимые страдания ревности. Как брессоновская Мушетт в воду, Иза начнет скатываться в безумие...

Удар булыжника в форточку, подарив глоток кислорода, не только вернет героев из кокона в реальный мир, но и вновь превратит его в кино — неснятую Бертолуччи третью часть «XX века». Толпа марширующих под красными знаменами с революционными песнями, на широком дыхании поставленный эпизод стычки с полицией — все в финале «Мечтателей» напомнит о прежнем Бертолуччи. Теперь он другой, однако по-прежнему полагает, что поэзия равна петиции и наоборот.

Мир изменился, время революций осталось в прошлом, и даже ностальгические воспоминания о них не модны[7]. И хотя стычки с полицией, кажется, единственное, что неизменно, бутылки с «коктейлем Молотова», возможно, были крайностью. Последнее танго в Париже, наверное, лучше народных танцев «XX века» (кому как). Занятия любовью лучше занятий политикой. Но, как и Эдит Пиаф, пропевшая на заключительных титрах свою песнь песней, бывший мечтатель Б.Б. ни о чем не жалеет.

Примечания

[1] В несостоявшемся путешествии Бертолуччи по узловым событиям второй половины прошлого века Париж 1968 года должен был стать одной из остановок

его «машины времени» (для режиссера ею является кино: в какие одежды ни рядилось бы экранное действо, оно всегда современно зрителю). Но: «В 1968 году мы засыпали с мыслью о том, что проснемся не завтра, а в будущем. Это чувство неизвестно современным рагацци», — говорил Бертолуччи в Венеции. Продолжение утопического «XX века» стало невозможным, может быть, и потому, что в будущем, в котором по буржуазным интеллигентам проехал коммунистический поезд, никто и не хотел проснуться. В том числе и сам Бертолуччи.

[2] Квартира, точно, без намека на пошлый лоск обжитая художником Жаном Рабассом, станет не просто местом действия опасных эротических игр (мотив, связывающий «Мечтателей» с «Последним танго в Париже»), но и вместилищем основного массива исторической информации. Интерьер, его стены и заключенный промеж ними воздух говорят об «атмосфере тех лет» куда больше почти обязательной в таких случаях кинохроники.

[3] Образ роскошной, стильной, невульгарно порочной юной прогрессистки, перешедшей порог воспитания, но за оболочкой роковой загадочности и мелкого хулиганства скрывающей трепет и уязвимость невинной девушки, пришел в «Мечтателей» прямиком из классических картин Бертолуччи, в которых его воплотила Доминик Санда. Очередное открытие Бертолуччи, Ева Грин, тоже имеет в своем облике печать парижского шика (она дочь французской кинозвезды Марлен Жобер). Как сыгравший ее брата Луи Гаррель (сын режиссера Филипа Гарреля) — печать парижского интеллектуала. Компанию разбавляет уроженец разночинного Нью-Джерси Майкл Питт (Мэтью) — злой интернет-язык даже назвал его помесью Джеймса Дина и Маколея Калкина. Но он-то и представляет тип «естественного» человека, у которого возведенные в ежедневную норму мелкие перверсии и общий декаданс вызывают вполне определенные чувства.

[4] Жан-Пьер Лео (появляющийся в «Мечтателях» и в молодом, и в нынешнем своем возрасте) сыграл в «Последнем танго в Париже» юного режиссера Тома, снимавшего свою невесту Жанну для документальной нетленки «Портрет девушки». В то время как в свободное от съемок время ее «с маслом» и без наворачивал циничный «умирающий слон» Пол Марлона Брандо. Исполнитель роли Тео Луи Гаррель, кстати, фактурно чем-то напоминает Лео.

[5] Хотя синефильство Б.Б. никогда не носило столь фетишистский характер, уже в «Луне» (1979) была вполне «мечтательная» сцена: в римском кинотеатре четырнадцатилетний герой-американец и его итальянская подружка стаскивали друг с друга штаны во время демонстрации «Ниагары» с говорящей по-итальянски Мэрилин Монро. «Когда она успела выучить итальянский?» — язвительно комментировал юный американец.

[6] Бертолуччи всегда был горазд на детали, далекие от пошлой символики. Становящиеся плотью персонажей и времени, из которого они родом, эти детали, к счастью, означают только то, что означают.

[7] В Сан-Себастьяне, две недели спустя после премьеры фильма в Венеции, Б.Б., осмыслив реакцию публики и прессы, удивлялся: «Для многих слово «ностальгия», оказывается, наполнено негативным смыслом, — как «идеология».

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

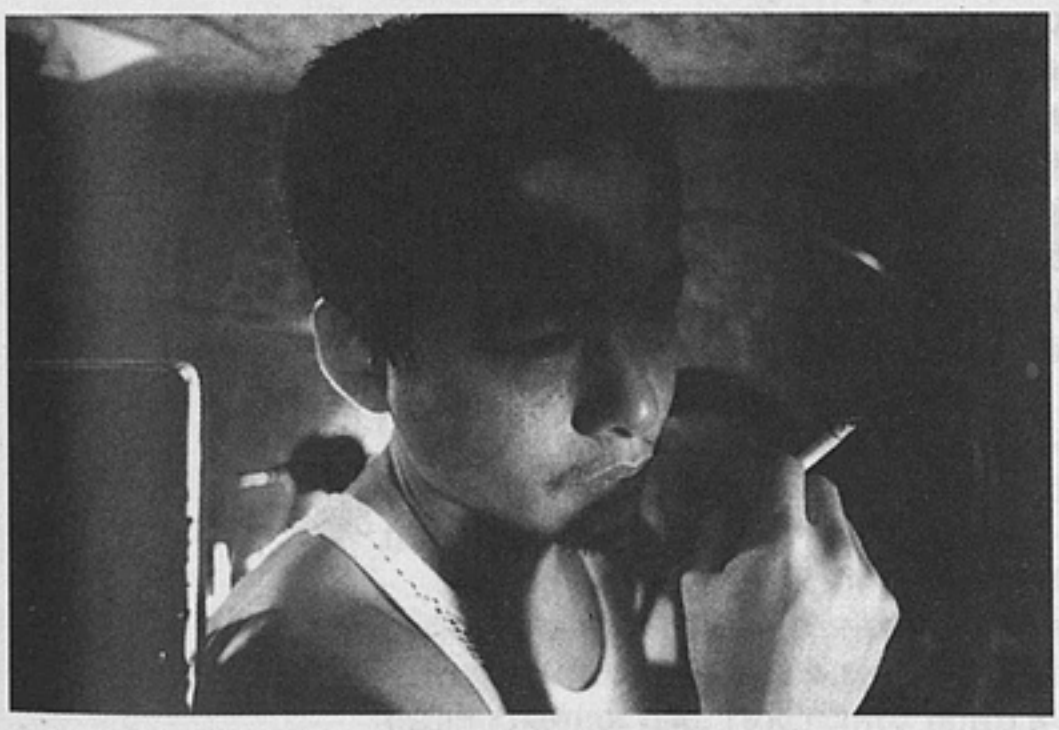
Призраки приходят в дождь

Пока у людей окончательно не выветрилось желание сообща грезить в затемненной комнате, кино будет существовать, быть может, на периферии — подобно камерной музыке.

Даниэль Шмид

Что такое суждение киномана? Достаточно еще раз посмотреть разруганный когда-то фильм, увидеть актеров, которых нет в живых, чтобы вами овладела нежность, ностальгия. Поверьте, настанет день, и высоколобые ценители кино полюбят де Фюнеса.

Франсуа Трюффо



«Прощай, «Отель «Дракон» *(Bu San)*
Автор сценария и режиссер **Цай Минлян**
Оператор **Ляо Беньжун**
Художник **Лу Лайчин**
В ролях: **Ли Каншэн, Чэн Шинчуй, Ши Цзюнь**
Homergen Films
Тайвань
2003

В Венеции ходило два мнения о новом фильме Цай Минляна. Одни критики провозгласили «Прощай, «Отель «Дракон» лучшим на фестивале (даже лучше «Возвращения»); онито, в частности, и дали ему приз ФИПРЕССИ. Но некоторые из давних поклонников китайского режиссера пришли к выводу, что их кумир начал повторяться, что он все время делает один и тот же, уже слегка поднадоевший фильм.

По мне же, «Отель «Дракон» если не лучшая работа Цая, то самая интересная, по крайней мере с двух точек зрения. Во-первых, как шедевр мизансценирования на трудном, затемненном пространстве. Во-вторых, как воплощенный парадокс феномена киномании.

Сначала — о пространстве и мизансценах. Они изобличают неистощимую режиссерскую фантазию. Мы и до Цая видели немало фильмов,

действие которых происходит в кинотеатре, были и такие, где персонажи сходили с экрана прямо в зал (как у Вуди Аллена в «Пурпурной розе Каира»), и такие, где речь шла о закате старого кино (как в кинотеатре «Парадизо» Джузеппе Торнаторе). Но только Цай Минлян увидел кинотеатр как совершенный и законченный в себе универсум, подобный отелю или трансатлантическому лайнеру, казино или танцплощадке. Увидел его как параболу-идею, которая наполняется плотью благодаря присутствию людей.

Кто эти люди? Молодой киномеханик и хромая кассирша, она же уборщица. Кассирша влюблена в механика и преследует его в нескончаемом лабиринте кинотеатра, а он ее всячески избегает. Механика играет Ли Каншэн, постоянный актер режиссера, чьи отношения с женщинами вообще осложнены, и, возможно, он предпочитает мужчин. Тем не менее даже эта тупиковая сюжетная линия становится для Цая поводом, чтобы выстроить целую кинематографическую симфонию жестов и общений. Девушка в течение нескольких минут ковыляет в кабину механика, чтобы принести ему половину марципана, вырезанную в форме сердца, но так и не встречает предмет своей страсти. Тот же, в свою очередь, заинтригован ее электроприбором для варки риса, и это дает основания для еще одной долгой, но бесконечно изобретательной сцены в чреве кинотеатра — этого огромного дракона, изнутри освещенного мертвенным светом.

Кроме работников в кинотеатре есть посетители, хотя и немного. (В основном, мужского пола, но заглядывает и одна сексапильная девица, словно залетевшая из фильма Цай Минляна «Дыра»). Некоторые спасаются здесь от проливного дождя, который, как обычно у Цая, хлещет, не переставая, в течение всего фильма. Забредший сюда японец ищет гомосексуальных встреч и неустанно фланирует по залу и его окрестностям. Печально-юмористическая кульминация этой темы — встреча нескольких мужчин в туалете, где, опять же не впервые у Цая, без конца длится акт коллективного мочеиспускания в унисон льющемуся дождю.

Все течет в мире режиссера, но все остается неизменным. Люди подавлены клаустрофобией, они совершают в темноте или полусвете хаотичное броуновское движение, ищут спасения от одиночества и в то же время бегут от встреч, ухитряясь фатально расходиться даже в узком «коммунальном» пространстве. Страх перед сексом и даже перед платоническим общением обнаруживает новейший комплекс дальневосточной культуры, которая становится все более виртуальной.

Во всем этом могло бы не быть решительно ничего нового. Но новое все же есть. Новое — это призраки. Они появились уже в предыдущем фильме Цая «А у вас который час?». Актер Тянь Мяо, как всегда, играл в нем отца главного героя и по сюжету должен был умереть. Режиссера стали спрашивать: «Неужели Тянь Мяо не будет больше у вас сниматься?» Ответ был: «Ничего подобного, ведь есть еще духи и призраки». И действительно: герой Тянь Мяо появляется в этом мистическом качестве уже после своей смерти, а потом Цай задумал снять с участием актера ghost story, где действие от начала до конца разыгрывалось бы в кинотеатре.

Режиссер решил, что на экране будут показывать культовый фильм 60-х годов «Отель «Дракон» (режиссер Кин Ху), где Тянь Мяо сыграл свою первую роль, а его партнером и соперником стал другой прославившийся впоследствии актер — Шинь Чунь. Мы видим, как сноп проектора оставляет на экране изображение смертельных поединков, сверкающих мечей и благородных лиц. Оживает эпоха цельных чувств и страстей. А в зале — фрустрированные, потерявшие себя люди. И вдруг «голубой» японец обнаруживает прямо рядом с собой человека, страшно похожего на героя фильма. Так и есть, это Тянь Мяо собственной персоной, только постаревший. Он и Шинь Чунь — живые призраки — пришли в последний раз посмотреть фильм, где оба блистали в молодости.

Но почему в «последний»? Цай, снимая свою предыдущую картину, случайно обнаружил кинотеатр «Фу-Хо», напомнивший ему кинотеатры его детства. Выяснилось, что «Фу-Хо» скоро закрывается, и он словно молил режиссера: «Приди сними меня!» Цай уговорил своего продюсера выкупить кинотеатр и

целиком отснял в нем кино. Попутно он узнал, что последние месяцы «Фу-Хо» существовал на пожертвования местной гей-комьюнити, и эта деталь подтвердила правильность концепции фильма: закрывающийся кинотеатр уже не нужен обществу, но остается приютом для аутсайдеров. Кстати, давно подмечена связь между синефилией и гомосексуализмом — двумя формами элитарного аутсайдерства.

Цай Минлян не был бы собой, если бы не ввел в картину всегда волновавшую его тему отцовства. Автор видит себя метафорическим сыном старых мастеров «золотого века» китайского кино. Возникает вопрос: почему режиссер, чьи картины давно восприняты как элитарные и эстетские, считает себя наследником коммерческих и развлекательных жанров? Этот парадокс уже исследовался в связи с французской «новой волной», к которой Цай непосредственно обращается в фильме «А у вас который час?», вводя в него перекличку с «400 ударами» Франсуа Трюффо. Как известно, сам Трюффо обожал Николаса Рея, не говоря уже о Хичкоке, и немало способствовал тому, что их творчество было изъято из «низменного» жанрового контекста и помещено в «высокий» синефильский. Но Трюффо и сам стремился делать жанровое кино, хотя и авторски окрашенное. О Цае этого никак не скажешь — и тем не менее он отдает должное лихим фильмам боевых искусств, казалось бы, предельно далеким от его герметичного интеллигентского мира, но на самом деле оккупировавшим его киноманское сердце еще в детстве.

Влечение интеллектуалов к масскульту — явление сродни садомазохизму, отношениям жертвы и палача. Их невозможно объяснить рационально. Но очевидно: и изысканный Цай Минлян, и не менее изысканный Вонг Карвай тянутся к старым попсовым мелодиям и фильмам, находя в них, как и какой-нибудь Альмодовар, неиссякаемый источник вдохновения. У Цая мы это впервые почувствовали в «Дыре», где есть элементы ретромюзикла с поющей и танцующей красоткой. «Прощай, «Отель «Дракон» — еще один ностальгический атрибут старой наивной попкультуры, которая, отдаляясь во времени, покрывается патиной и приобретает благородную ауру.

В Европе и Америке высокое и низкое, стили и жанры давно смешались в едином виртуальном месиве. На Востоке этот процесс только начинается, и Цай Минлян — один из его пионеров.

Капитуляция

Насилуют. Убивают. Скучают. Молчат. Подолгу смотрят в одну точку. Постоянно что-то едят, вернее, жуют. Бесцельно гоняют на автомобилях, мотоциклах, велосипедах. Поднимают облака пыли. Совокупляются шумно, остервенело: «Еще! Еще!» — «Я кончаю!»

Фильм Брюно Дюмона «Двадцать девять пальм» организован *безостановочным* движением, в том числе жанровым: начинается как роуд-муви (герои отправляются в городишко Двадцать девять пальм), продолжается мелодрамой (Дэвид и Катя страстно любят друг друга), развязывается триллером (бандиты, предположительно из русского прошлого Кати, насилуют Дэвида, Дэвид убивает Катю и гибнет сам). Движение, непокой и есть суть и форма кинематографического текста Дюмона. Это текст выбоины, ломаной и бесцельной траектории поездок, совокуплений, истерических пульсаций. Вполне логично, что устройствами-поверхностями для записи и регистрации происходящего служат *тела* героев, а пространством, в котором совершается эта запись, является земля. На пашнях, пустырях, в полупустынях герои проносятся в своей машине, там же оказываются после развязки. Поля не дают отраду глазам, скорее, таят угрозу. Саванна «Пальм» эту угрозу буквально выплевывает в виде джипа с бандитами. В «Жизни Иисуса» сельская шпана убивала араба на загородном шоссе, в «Человечности» среди фермерских наделов изнасиловали и убили девочку. Когда герой отрабатывает свое, его попросту сбрасывают в пейзаж — опустошенного, изнасилованного, нагого.

Пространство последней картины Дюмона (как и предыдущих «Человечности» и «Жизни Иисуса») работает исключительно как метафора опасности, а потому выглядит неприветливо, снято неизобретательно, долгими однообразными планами, с полной потерей ритма. Действие привязано к маленьким городкам с пустыми улицами, переходящими в поля. Скучный провинциальный ад как идеальное место преступления и прибежище страха. Стоит еще раз подчеркнуть: никаких иных значений пространство, фабульно и визуально стерилизованное, не несет. Поля также нужны, чтобы обозначить мотив границы, фронтира. На пересечении, преодолении границ, вернее, на их отсутствии, Дюмон настаивает. Потому и преступление происходит вполне логично — ведь преступать, по сути, нечего, а преступником может оказаться каждый.

«Двадцать девять пальм»
(Twentynine Palms)
Автор сценария и режиссер **Брюно Дюмон**
Оператор **Жорж Лешаптуа**
Художник **Лиза Скоппа**
Звукооператор **Патрис Гризоле**
В ролях: **Екатерина Голубева, Давид Виссак**
3B Productions, The 7th Floor, Thoke Moebius Film Company
Франция
2003

Нивелируя конфликтообразующий и визуальный потенциал одного из важнейших кинематографических «аттракционов» — пространства, Дюмон на этом не останавливается. Второй объект снятия — речь. На экране царит немногословие, причем это не то значительное молчание, в котором слова уступают место визуальному языку, ведь пространство кадра молчит тоже. Как всегда у Дюмона, героям просто не о чем говорить: «Хороший велосипед». — «Да». — «На нем хорошо ездить. Погода отличная». — «Да». — «При такой погоде хорошо ездить» («Человечность»). Слова не имеют значения — как слишком человеческое. Вместо уст говорит тело. Следовательно, любая коммуникация строится через физический контакт — объятие, поцелуй, избиение, изнасилование, убийство. Человек состоит из слюны, мокроты, отрыжки, мочи, испарины, смрада. В «Жизни Иисуса» и «Двадцати девяти пальмах» к списку добавляется любовь, то есть спаривание — судя по всему, особо отвратительная функция организма.

Секс — это трагедия и проклятие. Он не служит размножению или наслаждению, но предназначен выявить животную суть совокупляющихся Его детали непристойны, а то и тошнотворны. Даже освещение в постельных сценах асексуальное, тела непривлекательны, бледны, непонятно, что их влечет друг к другу. Старуху, труп, изнасилованную девочку покажут обязательно крупно и голыми. Любовников демонстрируют в наименее выгодных ракурсах, преимущественно со спины, иногда сбоку. В «Двадцати девяти пальмах» в первые мгновения вообще невозможно понять, чем занимаются Дэвид и Катя. Каждая сцена соития выстроена как действо отталкивания, взаимного ожесточения и озверения. Единственное, что может соединить этих людей, — недобрый, грязный инстинкт. Страсть — бесплодная машина, шизоидный механизм, который функционирует в холостом режиме, фиксируя желания человеческого тела с помощью другого тела. Возможным обоснованием такого отношения к сексу мог бы быть латентный гомоэротизм, еще один из сквозных мотивов Дюмона. Однако в «Двадцати девяти пальмах» развязкой служит именно гомосексуальное изнасилование, вслед за которым «опущенный» Дэвид убивает Катю. Убивает не потому, что осознает свою скрытую сексуальную природу, вовсе нет: он мстит любовнице за утрату власти в «прайде».

Впрочем, понять мотивы поступков здесь довольно сложно. Герои закрыты, наглухо застегнуты, загерметизированы. Возможно, ими движет желание, или страх, исходящий из некоей тайны в прошлом, или психическое расстройство. Но по работе актеров ничего нельзя предполагать наверняка. Человек, по Дюмону, животное некрасивое, и режиссер делает все, чтобы эта некрасота и это звероподобие были видны. Потому и не столь важно, играют в фильме профессионалы или любители, ибо ничего похожего на игру нет и близко. От актеров требуется лишь быть приложением к машине плоти, что, запинаясь и скрежеща, тащит на себе фильм, и быть никакими. И они действительно никакие, они совсем неинтересны. За поверхностью лиц, равнодушных, плачущих либо искаженных страстью, запечатленных вяло двигающейся камерой, — пустота душевная, психологическая, эмоциональная. Холостой ход. Режим поломки. Ни правых, ни виноватых. Грань между преступником и жертвой истончается до полного исчезновения. Эпизод изнасилования Дэвида сопровождается точно теми же криками, ревом и слезами, что и во время всех его совокуплений с Катей.

Итак, визуальный, психологический, экзистенциальный, смысловой ряд «Двадцати девяти пальм» сведен к минимуму. Это воистину скудное, точнее, обедненное кино. Текст, написанный плотью, оказывается даже текстом не одной строки или одного слова, но регистрацией протяжного воя, монотонной линией подмен человеческого звериным, глубины поверхностью, авторского и оригинального — стертым до неразличения. В итоге вместо текста проступает пунктир необоснованно растянутых пустот и пауз, общих мест и штампов (спонтанная жестокость и моральный релятивизм, застывший обесцвеченный пейзаж и остраненная физиология — примеры можно множить). И здесь — совершенно неожиданно — вспоминается диаметрально далекий Голливуд.

Пусть аттракционы «А»-класса работают многообразно и беспрерывно, а телесные машины Дюмона плетутся кое-как, ломаясь и сталкиваясь. Антагонисты сходятся в своей априорной вторичности, в опоре на прямолинейное насилие, в пренебрежении визуальностью как первоосновой экранного искусства, и в конечном счете в обессмысливании кино как такового. Разница разве что в количестве зрителей.

Результат, увы, равный.

средства

(1) В своей работе студия TeleType использует самые современные технологии. Наши специалисты в совершенстве владеют новейшими инструментами для создания и поддержки сайтов.

Мы используем уже готовые базовые решения и технологии, осуществляем их доработку и адаптацию для конкретных проектов, избегая дополнительных затрат на процесс разработки «с нуля». Именно поэтому мы можем позволить себе уделить больше времени и внимания созданию качественного графического дизайна.

достижения

(2) После четырех лет успешной работы на российском интернет-рынке мы можем гордиться более чем 80 проектами, украшающими сеть.

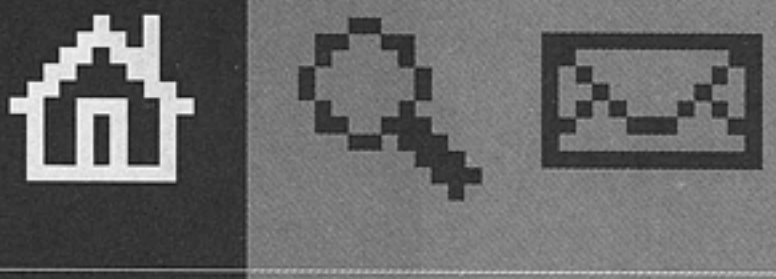
Среди них:

www.hitachi.ru
www.milagro.ru
www.diners.ru
www.wbd.com
www.zenit.ru
www.interros.ru
www.pliva.ru
www.wbd.ru
www.k2r.ru
www.mmbank.ru
www.dresdner.ru
www.chisto.ru
www.am-aton.ru
www.mosinsur.ru

и многие другие

цели

(3) Мы специализируемся на профессиональном превращении идей и желаний заказчиков в красивые, удобные, интересные и популярные интернет-проекты.



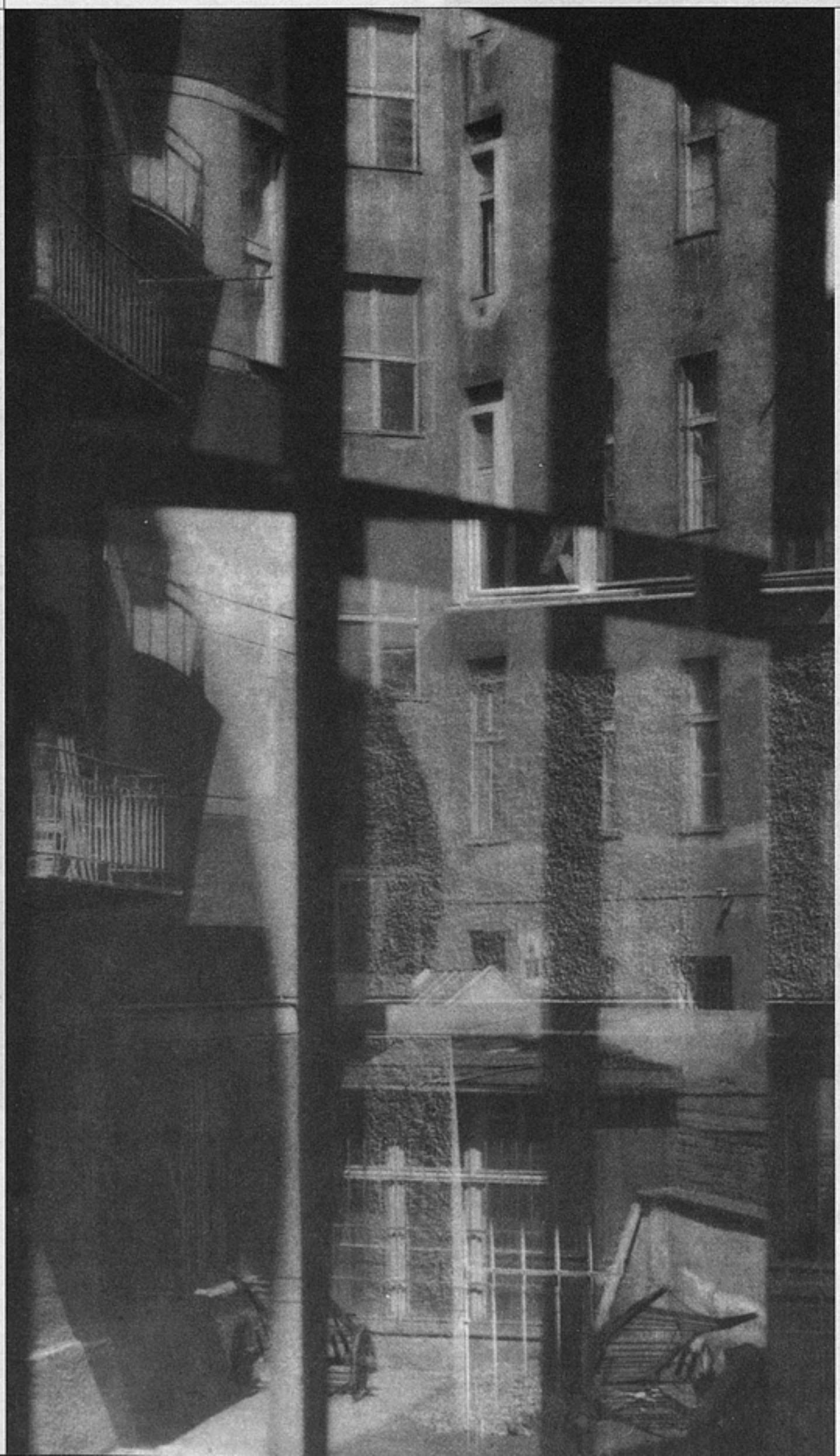
(в интернете)

www.teletype.ru

Москва, Романов переулок, дом 3, офис 87
(095) 203-48-28, 202-86-06, 202-44-53
E-mail: information@teletype.ru

TELE TYPE

КОММЕНТАРИИ



ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Черное, черное и белое

Как бы ни повернулось раскрашенное колесико российской социально-политической фортуны, куда бы ни летел полированный шарик народных симпатий, что бы удивительное ни происходило в нашем любезном отечестве, есть и нечто постоянное. Вечное, вневременное.

Это — угрюмое чувство нелюбви людей друг к другу.

Говорят, что любовь и голод правят миром. Честное слово, что-то есть в этом примитивно биологическое, что-то про зверей: жрать и размножаться. Насчет человека все не то чтобы сложнее, но несколько иначе. Сытость и неприязнь оказываются значительно важнее. Ибо что такое голодный человек? Временное состояние. Дай ему поесть, и он успокоится. На время. А потом опять. И так далее. Наверное, порядок в лагерях (концентрационных и пионерских) во многом держится на распорядке кормлений: зачем бунтовать, если через полтора часа позовут к раздаче?

Постоянно сытый человек — другое дело. На его ухоженном лице лежит тень тревоги и печали. Он беспокоится за свои запасы сухой колбасы и гречневой крупы, за шесть и более соток, за деньги на банковском счете и за прочие активы — разной степени ликвидности, но одинаково дорогие сердцу сытого. Голодный живет легкой надеждой, сытый — тяжелой заботой. Поэтому сытый, несмотря на горделивое похлопывание по пузу (по капоту автомобиля, по кирпичной стене виллы), безоружен перед любой сколько-нибудь решительной политикой. А ну как отнимут? Страшно...

В полемике о социальной базе либеральных партий я постоянно сталкиваюсь с таким суждением: «Мы, то есть демократы-реформаторы, должны опираться на тех, кому есть что терять. На буржуазию в хорошем смысле слова. На пресловутый средний класс».

Полная чепуха. Вредные фантазии.

Потому что те, кому есть чего терять, делятся на две очень неравные части. Максимум пять процентов готовы защищать свое имущество (жилище, домашний покой) решительно и твердо, вплоть до... Вплоть до той самой «необходимой обороны», на которую каждый имеет право, согласно Уголовному кодексу почти всех государств. Однако разрешение на необходимую оборону — не указ остальным девяноста пяти процентам сытого населения. Они — эти девяносто пять процентов богатых, удачливых, успешных — готовы лечь, задрав ноженьки, под любую власть и выполнять все ее хозяйские прихоти. Только чтобы не отняли. И готовы «делиться» с властью до бесконечности, трусовато полагая, что оставшаяся у них половина, или четверть, или восьмушка, или одна ...дцатая — это все-таки больше, чем ничего.

Тут надобно сделать две оговорки. Во-первых, тривиальное математическое выражение «часть меньше целого, но больше нуля» в данных обстоятельствах не совсем верно. Разумеется, если речь не идет об уплате законно установленных налогов и сборов. Но когда у собственника незаконно, полузаконно или якобы

законно отнимают часть имущества, он со своей оставшейся долькой сам превращается в ничтожество.

А во-вторых, отважные люди, готовые защищать свое имущество всеми средствами (от политических до военных), воспитываются в принципиально иных исторических условиях. Там, где государство закладывалось на фундаменте священной и неприкосновенной частной собственности, а не там, где оно со скрипом разрешало своим подданным иметь хоть кусочек чего-то своего, личного, а не царского.

Кстати, русское сопротивление большевикам — это были люди, дерущиеся в первую очередь за свою честь, за присягу и веру. То есть несколько иной случай. Да, за свою собственность отважно и отчаянно воевали темные российские крестьяне. Вандея своего рода. Но с темными крестьянами у нас теперь проблема — и не потому, что они теперь все такие просвещенные, а потому, что они давно уже из крестьян превратились в пригородных, а также лесных и полевых люмпен-пролетариев. Хотя нет, пролетариат здесь ни при чем. Потому что пролетарии — это от латинского «proles», потомство, то есть люди, от которых толку только то, что они детей рожают. Наши не рожают или рожают слишком мало. Так что это просто люмпены. Сейчас мы имеем своего рода инверсию Вандеи — при виде исправного деревенского собственника бывший русский крестьянин, а ныне сельский люмпен, звереет и бежит его поджигать.

Еще более напряженно у нас по части чести. Как-то она вытравилась из списка общественных и личных добродетелей.

Как может относиться народ к власти, которая его обирает?

Как может относиться власть к народу, который ее боится?

«Взаимное недоверие, — говорил один знакомый генералиссимус, — это хороший гвоздь для успешной совместной работы». Не знаю, как насчет гвоздя, а любви не получается.

Главной особенностью национального бытия является поток взаимных обвинений в бесчестности, которыми обмениваются народ и власть. «Воруют!» — стонала русская интеллигенция со времен Карамзина. «Воруют, черти», — кряхтел директор завода, глядя, как из проходной выходят рабочие, что-то придерживая под ватником и перемигиваясь с вахтером. «Воруют, гады!» — сжимал кулаки прохожий, глядя на руководящих дяденек в черных «Волгах», коричневых дубленках и рыжих пыжиках. Это было всегда. Продолжается и теперь. «Грабят!!!» — в голос кричит левооппозиционная и просто бульварная пресса, расписывая бриллиантовые унитазы «новых русских», смакуя подробности слияния и взаимного облизывания власти и капитала.

Итак, государственная власть считает подведомственный ей народ быдлом, причем весьма жуликоватым. Это несправедливо, разумеется. Но и народ составил свое собственное представление о власти. Представление крепкое, но тоже не совсем справедливое. Очень, я бы сказал, политически ангажированное.

«А за городом заборы, за заборами вожди...» — пел Александр Галич. И далее:

На экран уставится
Пьяное мурло:
Очень ему нравится
Мэрилин Монро.

Значит, вожди за своими заборами только и делают, что жрут шашлык и смотрят кино про голых баб. Которое простым советским людям смотреть не разрешалось — вдруг что не так поймут. Или, наоборот, слишком даже чересчур так — как советские люди 30-х годов, которые воспринимали античные обнаженные статуи на аллеях тенистого парка культуры как призыв к немедленному совокуплению в этих самых аллеях. О чем свидетельствуют фельетоны в тогдашней прессе.

Но вот кино про голых баб разрешили сначала смотреть... О, какой путь ты проделала, моя страна, за какие-то десять лет! Приснопамятного соискателя нижегородского градоначальства Андрея Клементьева продержали в тюрьме за обладание кассетой с «Дикой орхидеей» (скажите на милость, экое порно!), каковой фильм-цветок потом показывали в кино и, кажется, по ТВ в самое детское время... Итак, сначала разрешили смотреть, а потом — самим снимать вот такие кина! Благодать.

Но, как и прежде, отношение народа к власти остается угрюмо-недоверчивым. Собственно, базарное расхваливание власти, желание забежать вперед и

сладко заглянуть в глазки — это всего лишь превращенная форма недоверия, переходящего в сиплую ненависть. Потому что перед уважаемым партнером нет смысла брякаться ничком. Уважаемому партнеру можно прямо сказать практически все, не опасаясь с его стороны неадекватных реакций.

Да и власть ведет себя в отношении народа похожим образом — льстит, презирая. Например, немалая часть народа голосуют за депутатов, которые в своих программных выступлениях нарушают статью 13, пункт 5 и статью 19, пункт 2 нашей российской Конституции (любопытные пусть сами поглядят — читать Конституцию очень полезно). Нет бы верховной власти объяснить этой части народа, что данный выбор юридически ничтожен, как если бы они проголосовали за каннибализм. Но нет — власть говорит, что уважает выбор народа. Сдается мне, власть говорит неправду, внутренне содрогаясь от омерзения. Но, видно, утешает себя тем, что такой уж в этих краях паршивый народ водится, а других писателей, дорогой товарищ Поликарпов... и далее по тексту. Тьма кромешная, да и только.

Но не все так черно и беспросветно.

Два черных внизу — народ и власть. А наверху снежно белеет Россия.

Ругай народ. Кляни власть. Пожалуйста. Надорвал горло? Пополощи тепленьким, сглотни сырое яичко — и снова вперед. Но Россию не трожь.

Как будто бы она существует в какой-то отдельности и от народа, и от власти. Иногда кажется, что люди воспринимают свою страну именно так. Некое подобие платоновской Идеи, которая живет в занебесной выси и многозначительно помалкивает.

Если действительно так, то это плохой признак. Если на все наше безобразие существует такой реабилитирующий фактор, как великая страна с великой историей, настолько великая, что способна адсорбировать любое дерьмо, оставшись девственно белоснежной при этом, то это значит лишь одно: можно безобразить дальше. Личной чести и личной совести нет и не надо — Россия все спишет.

Сейчас все чаще и чаще приходится слышать, что в основе нынешнего взаимного непонимания между обществом, властью и бизнесом лежит следующее. В России, дескать, раньше не было больших денег в частных руках. А деньги — это власть. Вот, мол, старая власть борется с новой и не хочет уступать.

Это неграмотно. Власть, деньги, влияние и ценности — это четыре разных аспекта социального бытия. Парсонсовские проекции, если кому интересно. Власть работает в проекции достижения целей, то есть в политике. Деньги — в проекции адаптации, то есть в экономике. Влияние — в проекции интеграции, то есть в области общества как такового. Ценности — в проекции воспроизводства норм, то есть в области культуры.

Власть нужна затем, чтобы не было насилия. Деньги — для ускорения обменов и так далее. Простите за банальности. Всякое ослабление власти ведет к увеличению насилия и подкупа — прежде всего в сфере политики.

Такое случалось довольно часто. Но почти всегда были люди, которых нельзя было ни подкупить, ни запугать. И самое смешное, среди людей с пистолетом и кошельком тоже были такие, которые уважали отважных и неподкупных. Вот уважали смелость и бескорыстие, и всё тут. Очевидно, их мама с папой так научили. Или дедушка с бабушкой.

Сейчас, к великому сожалению, отважного человека считают кем-то вроде самоубийцы. Тенденция у него такая, суицидальная. А бескорыстный и вовсе ходит в дурачках.

Насилие и подкуп приняли форму своеобразного мошенничества. Не убить, а запугать. Не подкупить, а пообещать не отнимать... Это делает ситуацию вязкой, долгой и почти беспросветной.

Однако просвет все же существует. Вот передо мной три книги. Марсель Пруст. «Обретенное время», седьмой том эпопеи, который не успел перевести Николай Любимов. Одна книга — перевод А.И.Кондратьева (М., 1999). Вторая — перевод Аллы Смирновой (СПб., 2000). Третья — перевод Алексея Година (М., 2003). Если в наших обстоятельствах один за другим выходят три перевода великого и очень сложного текста — значит, жизнь продолжается. И странным образом появляется надежда на возрождение чести, а там и любви, и доверия, и уважения. На исчезновение лживого черно-черно-белого мира.

Но не будем загадывать. До этого надо дожить. Вернее, доработать.

НА ВСЕХ НЕ ХВАТИТ

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

Белая гвардия и народная воля

Красным по белому

т той истории СССР, которую нам преподавали в школах и которую практически отождествляли с историей КПСС в институтах, живая культура мало что оставила. (Можно еще раз не поверить — это задним числом написано, — но вот Цветаева, проводив к добровольцам своего мужа Сергея Эфрона, девять месяцев спустя, в октябре 18-го, пишет: «И никто из вас, сынки! — не воротится. А ведет ваши полки — Богородица!» (блоковское «В белом венчике из роз — впереди — Исус Христос» Цветаева могла прочесть еще в феврале, в газете «Знамя труда»). То есть путь свят, но это путь к смерти. Поражение — и в жизни, и в культурной памяти — Белой гвардии было обеспечено.) Дело не в том, кто как оценивает историческую роль Ленина, большевистский заговор, сталинский террор и т.д., важно, что спорить на эти темы словно бы уже и не стоит. Представления о прошлом распались так же радикально, как суждения о настоящем, но ведь не спорят же нынешние фламандцы с испанцами насчет герцога Альбы, а немцы с поляками — насчет Фридриха I. Каждый остается при своем: на то и политкорректность.

Тем интереснее понять, почему в общественном и, что еще интереснее, художественном сознании сохранился, в общем, прежний образ гражданской войны. Казалось бы, и историческая наука, и публицистика 90-х годов очень старались восстановить справедливость, внедрить в обиход объективные представления о противниках Красной Армии — о Деникине, Врангеле, Колчаке. Основательно деромантизированы «комиссары в пыльных шлемах» — как они зверствовали, скрывать больше невозможно, да никому особо и не хочется. Сил, играющих с монархической идеей, традициями дворянской культуры, честью офицерства и прочим, вполне хватает в обществе — это ли не социальный заказ на апологию Белой гвардии в постсоветском искусстве?

Однако, насколько мне известно, мало кто пытался его выполнить. Во всяком случае, не случилось ничего, претендующего на общезначимость. Из книг, имеющих отношение к теме, в число бестселлеров вошел лишь игривый роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота», но ведь гражданская война не интересовала Пелевина ни как фон, ни даже как тот гвоздь, на который вешал свою шляпу Дюма-отец. Роман изо всех сил уговаривал читателя, что жить в реальной истории — бессмысленное и скучное дело. История как таковая — фикция, ее можно только осмеять и отменить.

Насколько возможен, в какой мере необходим сегодняшнему искусству герой, всерьез воюющий за веру, царя и отечество? Представим себе хотя бы «дет-

ские», простейшие варианты. Неуловимый отряд юных мстителей (два гимназиста, дочь расстрелянного офицера и, скажем, преданный казачок) — нет, не получается. Романтики такого сорта воюют только за побеждающих. Молодая Белая гвардия — героическое подполье бой- и герлскаутов, выслеженных, а затем замученных красными палачами, — по идее лучше, но лишено даже тени правдоподобия: Буссенар на постном масле. Нет, белый герой не приживется в массовой развлекательной культуре. Подумаем насчет обыкновенной.

В ожидании победителей

Действие «Дней Турбиных» начинается в декабре 1918 года. Вечер, догорает огонь в камине (не в печке, всем памятной по роману, а именно в камине — Художественный театр любил живое пламя на сцене), часы бьют девять, потом играют менуэт. Рядом Николка с гитарой поет что-то веселенькое: «Пулеметчики, чики, голубчики, чики...» — тепло, хорошо. Про Белое движение да и вообще про гражданскую войну лучше, чем Булгаков, никто, по-моему, до сих пор ничего не написал.

Фронтовые сюжеты часто начинаются с картин безоблачного благополучия и покоя. Это настолько выигрышно (вдруг: хрясть! — контраст), что стало банальным. Важно, что Булгаков описывает мир, давно и крепко втянутый в войну, — островок милой, уютной жизни существует вопреки всему, что разгулялось вокруг и вот-вот ворвется вовнутрь. Важно, что для героев Булгакова война и уют — вещи вполне совместные: кадровые офицеры как-никак. Они умеют крепко налаживать быт, умеют пристраивать жизнь — и свою, и чужую — к законам военного времени. И мало чего боятся — уж не смерти во всяком случае.

Особенно важно, что герои Булгакова воюют не с Красной Армией, а только с петлюровцами: с бандитами и мародерами, которые автору видятся этакими святочными чертями — одновременно страшными и смешными. Красные только подступают. Их прибытие — начало нового сюжета и нового времени — в финале пьесы будет отмечено девятью орудийными залпами, более похожими на салют, чем на артобстрел.

С каким трудом пробивал булгаковскую пьесу Художественный театр, на какие компромиссы шел, какие реплики коллективно присочинялись к монологу полковника Турбина — все это рассказано не однажды. Симпатии к «своим» (а на десятом году советской власти и Булгакову, и Станиславскому, и многим из зрителей белые все еще помнились «своими»), разумеется, нужно было затушевать. Проблема была в прямо противоположном: доказать самим себе, что действительность не только сильнее, но и справедливее, чем любые человеческие симпатии.

Мысль о том, что разгром Белой гвардии — дело законное, исторически оправданное, пьесе отнюдь не навязывалась извне, наперекор авторской воле. Она была всего лишь усилена, высказана с неприятной публицистичностью. От излишней прямоты коробило не только Булгакова, но и театр тоже. Однако, заставляя себя безоговорочно и громко признать «всесокрушающую силу большевизма» (Станиславский), Художественный театр еще раз подтверждал: он верит, хочет верить, на худой конец, заставляет себя поверить в полную правоту истории. Без принуждения.

Вражеские точки зрения

Если не знать, сколько людей (и каких людей!) желали того же самого в 20-е годы, можно заподозрить создателей великого спектакля в элементарном заискивании перед советской властью. Если знать, не вникая, останется предположить, что русская культура еще до революции повредилась в уме. Тут можно опереться на очень достойных союзников: вспомним, для начала, Ивана Бунина. В его «Окаянных днях» — так презрительно, так прекрасно живописующих Октябрьскую революцию и ее последствия — без труда находятся строчки, написанные со стыдом за себя и с ненавистью к миру, разломанному большевиками. «Как жестоко, отвратительно мы живем!» — это ведь про прежнюю жизнь сказано: про горничную, которая в 15-м году боялась попросить книжку у бари-

на-писателя. Библиотеки скоро заполыхают — это ужасно, но по-своему справедливо: обычная расплата сторицею.

Слишком часто подтверждается: Белая гвардия воевала с чувством вины и обреченности. Не хотите верить тем, кто остался в Советской России, — дело ваше. Но вот Гайто Газданов: шестнадцатилетним юношей он вступил в Добровольческую армию, десять лет спустя написал автобиографический роман «Вечер у Клэр» (его всерьез сравнивали с прозой Набокова). Цитируем одного из персонажей, дворянина и умницу: «Белая армия — это армия мещанская и полуинтеллигентская. В ней служат кокаинисты, сумасшедшие, кавалерийские офицеры, жеманные, как кокотки... фельдфебели в генеральских чинах». И ниже: «Правда на стороне красных».

Существует пафос поражения — доблестного, возносящего над победителем, — такое было одержано под Фермопилами. Честь поражения вдохновляла декабристов на Сенатской площади: «Ах, как славно мы умрем!» Но в таких случаях надо верить, что жертвуешь жизнью ради святыни. На худой конец — ради истины, добра и красоты. Веры не хватало — у красных ее оказалось куда больше.

Белое дело было правым делом: они хорошо понимали, против какой нечисти воюют. Белое дело было безнадежным делом — они знали, что им не за что воевать. Отсюда и кокаин, которым до отвращения часто глушилась тоска, отсюда и сама тоска. Ее отзвук сохранился на предельно сниженном, почти пародийном уровне: «Не падайте духом, поручик Голицын, корнет Оболенский, налейте вина...» А что еще к этому добавить?

Посмертное бремя белых

Лучшего из белых офицеров, мне памятных, сыграл Владимир Высоцкий в фильме «Служили два товарища». Высоцкий вообще не очень умел видеть в персонаже «другого человека»: это было не дефектом, но свойством актерской натуры (в песнях он делал это легко и превосходно). То, что не выходило у него «от себя», получалось средне; то, что выходило (Гамлет, Жеглов, Свидригайлов), отдавало гениальностью. Роль в «Двух товарищах» гениальной не стала, но оказалась едва ли не единственной в своем роде. Высоцкому не понадобилась ни одна из шаблонных маркировок «хорошего белого» — он не наделил своего героя ни чувством ностальгии, ни изяществом манер, ни героическим пессимизмом. Он взял простую тему: мужественный человек должен потерять все, что было важным, родным и радостным. Нарушить присягу, бросить любимую, застрелить боевого друга (в фильме никого из персонажей не жаль так, как коня Абрека). И после всех этих саморазрушительных измен покончить с собою.

Героя, сыгранного Высоцким, ни в чем нельзя было обвинить — ни в личной слабости, ни в трагической ошибке. И все же судьбу его нельзя было назвать несправедливой. Он все сделал правильно — и умер за идею, которой жизнь отказала в праве на существование.

Было бы любопытно узнать: сколько из ста пятидесяти миллионов нынешних россиян приходятся сродни солдатам и офицерам Белой гвардии? Думаю, что их очень немного: семьи ведь, в порядке классового геноцида, вырезались под корень. Кровная связь почти полностью разорвана, и уже это мешает восславить героизм людей, сражавшихся с советской властью, как бы ни были они доблестны и прекрасны. Но отнюдь не только это.

Нет наследников — нет и наследия. Идеалы, которые пытался сохранить и защитить «Лебединый стан» (как назвала Добровольческую армию Марина Цветаева), были идеалами дворянской культуры, а она начала разрушаться задолго до октябрьского переворота. «Не изнемог в бою Орел Двуглавый, а жутко, унизительно издох», — писал в Париже в начале 50-х несчастный Георгий Иванов. Увы, это правда. Единственное, что можно было бы сделать в честь Белой гвардии средствами искусства, — достоверно изобразить ее победителей. Впрочем, и это вряд ли осуществится. Можно нарисовать портреты большевистских вурдалаков, картины «красного террора», погромов, мародерства, издевательств над людьми, но я не думаю, что кто-нибудь осмелится

заговорить о самом страшном из уроков революции. О том, как легко привести народ в состояние безумного садистского восторга: достаточно дать ему волю и показать на беззащитных. Сейчас об этом вообще лучше не думать — избави, Боже, ощутить народный гнев, инспирированный государственной властью.

Только что Театр имени Станиславского показал спектакль «Семеро святых из деревни Брюхо» — пьесу Людмилы Улицкой, написанную в 1993 году, поставил новый худрук театра Владимир Мирзоев. Это пьеса о деревенской блаженной по имени Дуся (Евдокия), которую в начале 20-х годов красные расстреляли, не забыв также ее хожалок и соседского батюшку. Пьесу можно назвать отчасти документальной: нечто подобное произошло в одной нижегородской деревне, которая называлась Страхово Пузо.

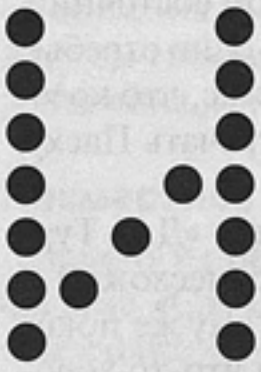
Работу Мирзоева, содержательную и эффектную, я ценю весьма высоко, но сейчас речь не об этом, для нас важен лишь один побочный мотив: назовем его «власть и люди». Красный комиссар Рогов оформляет расстрельный приговор, ему требуются подписи Дусиных односельчан. «Пресвятая Троица, помилуй нас! « — «Врешь, Дуся! Здесь судить и миловать не Троица будет, а тройка». (Органы ОСО, они же «тройки», появились лишь в 1934, но анахронизм можно простить.) В состав экстренно созданной «тройки» кроме самого Рогова войдут бывший учитель, ныне законченный алкоголик, и местная на что угодно готовая шлюха, впрочем, и они подпишут бумагу лишь в полувменяемом состоянии. То есть за красными богоборцами, по Улицкой, пошел не народ, а одно отребье: благочестивая, но, мягко говоря, спорная точка зрения. В том и ужас, что кресты с куполов сбивали точно так же, как до революции ходили встречать Пасху: почти всем миром.

В Художественном театре имени Чехова сейчас заново ставятся «Дни Турбиных». Репетирует Сергей Женовач — режиссер, совершенно несхожий с Мирзоевым по театральным убеждениям, но принадлежащий к тому же поколению. Посмотрим, что у него получится. Думаю, должно выйти что-то хорошее — и сознательно, спокойно отворачивающееся от насущной действительности.

НЕЗАКРЫТЫЙ ЛИСТ КАЛЕНДАРЯ

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Zoo, или Фильмы не о любви



Из всех детских книг и мультфильмов, созданных в советские годы, цикл о Чебурашке и Крокодиле Гене — один из самых популярных. Поставленные режиссером Романом Качановым по мотивам книги Эдуарда Успенского и нарисованные знаменитым Леонидом Шварцманом, четыре мультфильма — «Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), «Шапокляк» (1974) и «Чебурашка идет в школу» (1983) — стали абсолютной классикой. В отличие от Буратино, бывшего переделкой Пиноккио, и от героев «Ну, погоди!», близких Тому и Джерри, «маладой Кракодил», который хотел завести себе друзей, и неизвестный науке зверь были абсолютно оригинальны. Это одна из причин, объясняющая их небывалый культовый статус.

В постмодернистскую эпоху таковой статус естественно измерять количеством анекдотов, пародий и подражаний. И тут у фильма Успенского—Качанова—Шварцмана все в порядке: по количеству упоминаний мультгероев в анекдотах Крокодила Гену и Чебурашку опережают разве что Винни Пух с Пятачком. Этой «анекдотической» популярности способствовал сам стиль мультфильмов — так, знаменитая реплика Чебурашки, который предлагает Гене: «Давай я понесу вещи, а ты понесешь меня», сама по себе звучит как анекдот.

90-е годы дали настоящий всплеск интереса к этим героям. Внезапно выяснилось, что троица Гена—Шапокляк—Чебурашка — это базовые составляющие нашей поп-культуры, нечто вроде единого в трех лицах Микки Мауса. Более того, Чебурашка стал единственным русским персонажем, получившим культовый статус за границей: неоднократно сообщалось о том, что игрушка и мультфильм популярны в Японии, однако не среди детей, а среди девушек двадцати с лишним лет. В Интернете можно найти десятки японских страниц, посвященных героям советского мультфильма[1].

Однако куда более интересны отечественные концептуальные упражнения. В середине 90-х молодой московский художник Алексей Кононенко изобрел Бурашку, смесь Буратино и Чебурашки, а сравнительно недавно аниматор Минлекс сделал пронзительный флэшмультфильм «Фотокарточки»[2], о котором речь впереди.

---

[1] Официальная страница — http://www.cheb.tv/, самая известная, «Квартира Чебурашки» — http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Miyuki/2547/. Самая трогательная — домашняя страница двадцатилетней девушки, которая любит Чебурашку и группу «Порнографити», — http://www.tokujo.ac.jp/Tanaka/St-profiles01/aya-profile.htm Подробнее об истории Чебурашки в Японии см.: Братерский А. Японские приключения Чебурашки. — «Итоги», 2003, № 48. От себя добавим, что в «Чебурашке» главный герой на мгновение предстает в образе покемона, когда после удара током начинает метать молнии.

[2] http://www.multikov.net/m_top/?cartoon_ID=316

Самой известной, впрочем, является серия Алексея Кузнецова[3], в которой три наших героя предстают то в качестве персонажей картин Сальвадора Дали, то в облике узнаваемых героев советских и зарубежных фильмов.

Две лучшие работы этого цикла — «Вспомнить все» и «Короткая спичка». В первой из них Гена в мундире выкладывает на столе портрет Чебурашки из спичек (на заднем плане — пыточное кресло), во второй Чебурашка, Шапокляк и Гена изображают известную мизансцену из «Сталкера». Эти два рисунка так удачны не только потому, что в них мультфильм Успенского—Качанова, сериал Лиозновой и фильм Тарковского оказываются поставлены в один ряд, превращаясь в символы культуры 70-х. Но важно то, что это соседство открывает нам общие черты всех трех картин, много говорящие о времени, в которое они были созданы и на которое пришлось наше детство.

Если выразить это общее одним словом, то это будет «меланхолия». Бесконечно долго идут по Зоне трое героев «Сталкера», задумчиво смотрит на спичечные пазлы полковник Исаев—Штирлиц, грустно запускает юлу на полу телефонной будки Чебурашка.

Если присмотреться, мы заметим, что эта меланхолия складывается из двух компонентов. Первый из них — одиночество и отчужденность. Чебурашка не просто лишен друзей, как Крокодил Гена и другие герои, он вдобавок чувствует себя полным изгоем: его не берут даже в зоопарк. Это частый мотив в советской детской культуре — одинокий ребенок, отвергаемый взрослыми и сверстниками: достаточно вспомнить пионерско-мушкетерские романы Крапивина, школьные фильмы о чудаках из пятого «Б» и Насте, мечтающей о пантерах и оленях, мультфильмы о Голубом щенке и других зверях, которые только в финале находят себе друзей.

Изгойство — главный мотив первых двух мультфильмов цикла. В финале первого Гена признает Чебурашку своим другом, несмотря на то что он — «неизвестный науке зверь», во втором героев принимают в пионеры, хотя они не умеют строить скворечники и маршировать. В финале третьего мультфильма все герои оказываются на крыше поезда, хотя у них есть два билета на троих: они никому не могут позволить ехать там в одиночестве — Старуха Шапокляк «все-таки дама», а Гена и Чебурашка — слишком близкие друзья.

Ощущение детской бесприютности и одиночества соблазнительно выводить из демографических особенностей эпохи: это было первое поколение детей, родители которых сплошь и рядом разводились[4], и первое поколение детей, выросшее в отдельных квартирах. Герои рассказов Драгунского еще могли прятаться под кроватью у соседки, дети 70-х все чаще замирали у окна в ожидании мамы, которая должна прийти с работы.

Социальные корни изгойства 70-х абсолютно прозрачны — интеллигенция чувствовала, что власть отвергла ее, что она одна и никому не нужна. Едва ли не каждый ощущал себя меньшинством, и отсюда политкорректный пафос защиты прав меньшинств, столь ясный во многих советских мультфильмах, прежде всего в хрестоматийном «Голубом щенке» — почти неприкрытом гимне гомосексуальному чувству — с маскулинным Моряком, уверяющим зрителя, что «если всеми ты любим — быть неплохо голубым».

Вернемся, однако, к нашим героям. Упомянутый выше флэшмультфильм «Фотокарточки» показывает повзрослевшего Чебурашку, грустно дорисовывающего в свой фотоальбом Крокодила Гену, который ушел от него или никогда не существовал. Этот мотив «вымышленного друга» заставляет вспомнить не только Гену, играющего с чайником в шахматы, но и еще один знаменитый мультфильм Качанова — «Варежку», историю девочки, сотворившей собаку из варежки. Впрочем, этот мультфильм вводит второй меланхолический мотив эпохи — мотив вещи.

Холостяцкая квартира Гены — свалка вещей, символ неуюта. Вместо дивана у него садовая скамейка, рукомойник прямо в комнате, игрушки разбросаны по полу. Стоит лишь добавить воду — и мы получим пейзаж «Сталкера», столь

---

[3] http://hiero.ru/2021598

[4] Кстати, с этим же фактом связывают иногда успех «Звездных войн» в Америке конца 70-х. Заметим, что одна из картин Кузнецова изображает Чебурашку в виде Йоды.

же пронизанный печалью. 70-е с их культом уюта и семейного гнезда позволили взглянуть на советскую бедность и убожество иными глазами: захламленность и теснота стали признаком коммуналок, символом прошлого, которое никак не хотело уходить, потому что просторные чистые квартиры в новостройках столь же стремительно превращались в склады продуктов про запас, детских вещей, которые держали для внуков (ну зачем еще молодому Крокодилу кубики? Как ни крути, он взрослый, а не ребенок), того, что жалко было выбросить, потому что эти вещи были либо памятью, либо дефицитом.

Иосиф Бродский, бывший главным поэтом эпохи 70-х (пусть и формально отсутствующим в пределах Союза), много писал о заброшенных вещах, покрытых пылью, как о символах времени, и, видимо, не случайно. 70-е пронизаны чувством остановившегося времени — казалось, это десятилетие не кончится никогда. Оно в самом деле длилось пятнадцать лет (от крушения Пражской весны в 1968 году до смерти Брежнева в 1982-м), и мультфильмы о Крокодиле Гене и Чебурашке обрамляют его датами своего выхода на экран.

Важность тематики времени подчеркнута двумя самыми известными песнями из этих фильмов. Слова к ним написаны разными авторами (А.Тимофеевским-старшим и самим Э.Успенским), но обе песни об одном и том же — о необратимости и быстротечности времени: «К сожаленью, день рожденья только раз в году» и «Медленно минуты уплывают вдаль, встречи с ними ты уже не жди».

Эпоха, впрочем, отразилась здесь не только своей меланхолией: почти в каждом фильме присутствуют сатирические моменты, предназначенные скорее взрослым, чем детям. «Крокодил Гена» открывается сценой, когда продавец обвешивает покупателя, в фильме «Шапокляк» Гена воюет с фабрикой, загрязняющей реку, а Шапокляк задает жару браконьерам, в «Чебурашка идет в школу» фигурируют рабочие-халтурщики, уже который месяц не заканчивающие ремонт. Это критика «отдельных недостатков», почти непонятная сегодняшнему зрителю и, уж конечно, совсем ему неинтересная. Между тем обвешивать никто не перестал, реки загрязняют не меньше, а ремонтные рабочие, перестав быть госслужащими, не начали работать быстрее. В 70-е это были едва ли не единственные объекты критики, и потому эти шутки вызывали радостное чувство узнавания. Сегодня же они выглядят, как те самые кубики на полу комнаты Крокодила Гены — нечто ностальгически трогательное, но немного неуместное. Вместе с тем, вольные или невольные «фиги в кармане» вызывают отклик до сих пор: фраза пионеров «А маршировать мы вас научим!» звучит пугающей угрозой, а знаменитое «Как же так, мы строили, строили, а все зря?» остается лучшей эпитафией семидесяти годам советской власти.

Надо сказать, что цикл статей (первую из них вы сейчас читаете), замышлялся как попытка взгляда на классические советские мультфильмы в двух аспектах. С одной стороны, мне хотелось вытащить из них приметы безвозвратно прошедшего времени, а с другой — постараться взглянуть на них из сегодняшнего дня, дав, если угодно, новую интерпретацию старым образам.

Удивительно, но фильмы о Крокодиле Гене, Чебурашке и Старухе Шапокляк более чем успешно сопротивляются этой процедуре. В наибольшей степени интригующий сюжет — о половой принадлежности Чебурашки и о природе его дружбы с Геной — остается неразгаданным. Символичен эпизод из «Шапокляк», когда дети дарят Гене и Чебурашке лягушонка. Для этой пары лягушонок, конечно, может выполнить роль ребенка — он зеленый, как Гена, а его глаза выступают визуальным эквивалентом ушей Чебурашки. Герои, однако, от дара отказываются и лягушонка выпускают, словно желая показать, что в их случае традиционная семейная модель не работает.

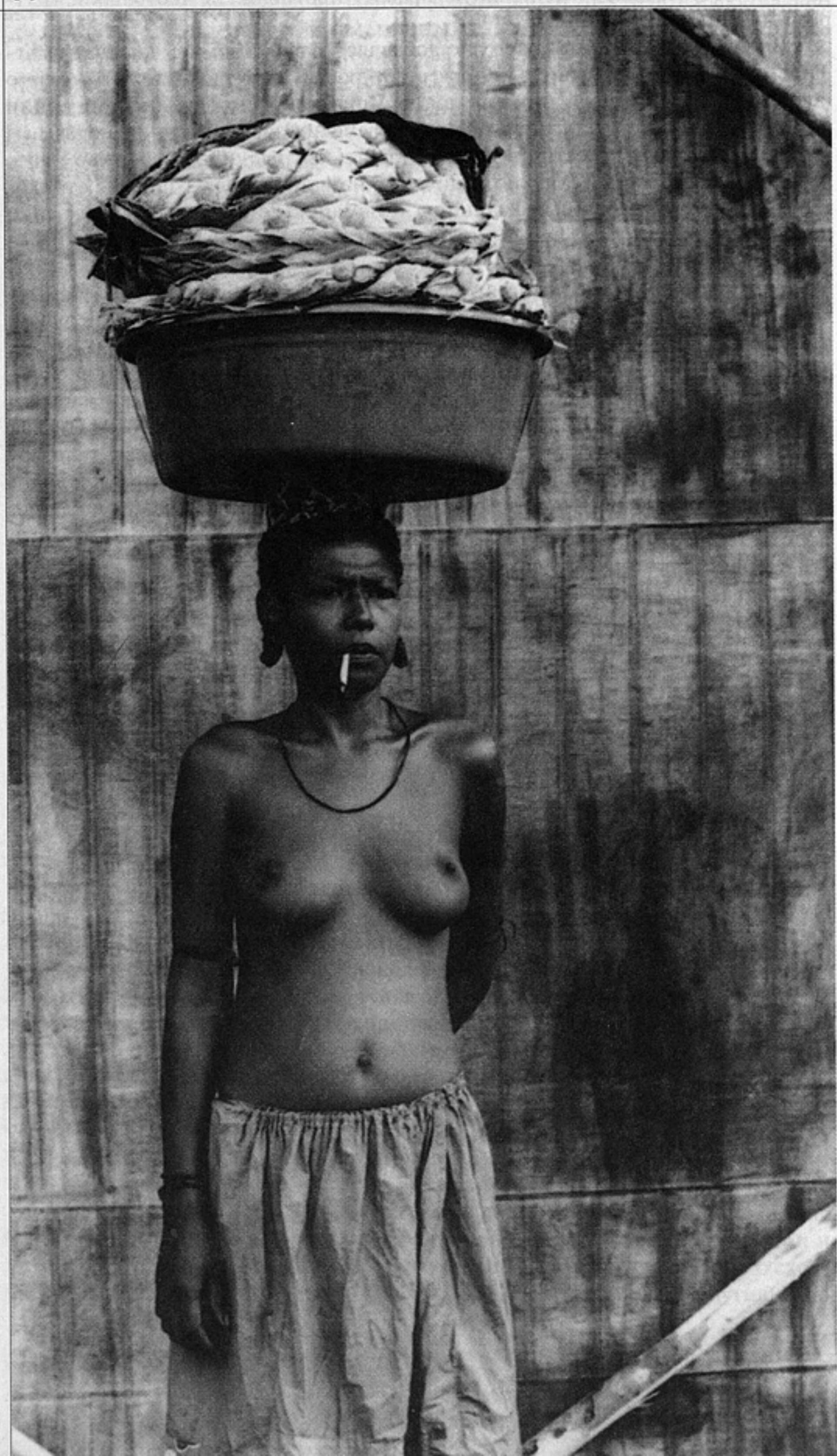
Гена и Чебурашка — не муж и жена, не пара любовников и, конечно, не просто друзья. Если искать аналог в более современном кино, то это Леон и Матильда из фильма Люка Бессона. Для усиления этого анекдотического сходства можно сослаться на то, что в коридорах «Союзмультфильма» шутили, что

[5] Самоделова С. Вождь кукольного пролетариата. — «МК», 30 августа 2003 года.

Гена — это агент КГБ (кожаная куртка, странная работа крокодилом в зоопарке, явное родство с Шерлоком Холмсом)[5]. А от агента КГБ до наемного убийцы, каким был Леон, один шаг: достаточно вспомнить, как выглядит Гена с отбойным молотком. О еврействе, упорно приписываемом безродному космополиту Чебурашке, тоже все помнят, и если национальность Матильды еще вызывала сомнения, то насчет родившейся в Иерусалиме Натали Портман нет двух мнений. К слову сказать, апельсины в ящике, в котором Чебурашка прибыл к нам, поставлялись в СССР вовсе не из Марокко, а из Изралия, что еще раз подтверждает интуитивную правоту противников Чебурашки, «нутром» чующих еврейский дух.

Впрочем, эта версия ничего не добавляет к знакомому с детства мультфильму. Более того, мультфильм отвергает любые попытки наложить на него какую-нибудь новейшую интерпретацию. При всем моем желании, концепции французских постструктуралистов или словенских постлаканианцев оказываются точно так же неуместны в этом контексте, как нью-эйджевские неомифологические построения. Можно, например, назвать Старуху Шапокляк трикстером (старуха и ребенок, обманщица и обманутая и т.д.), однако все-таки неясно, что это нам даст, кроме возможности сказать умное и давно всем надоевшее слово.

Трудность привнесения в мир Крокодила Гены и Чебурашки новых смыслов отчетливо контрастирует с их способностью легко перемещаться в любой иной контекст, блестяще продемонстрированной в цикле Кузнецова. Похоже, дело в том, что герои Успенского—Качанова—Шварцмана полностью самотождественны. Герои мультфильма не могут служить иллюстрациями к чужим теориям — они слишком заняты тем, что «работают собой»: в точности как Гена, работавший в зоопарке крокодилом. Эта самотождественность и позволила им стать настоящими героями поп-культуры. Их мир герметичен и долго не выпускает попавшего в него маленького зрителя, которому, конечно, полностью безразлично, какие следы 70-х находят в этих мультфильмах его родители.



«Заметки о любви»,
режиссер
Йорген Лет

АНТОН ДОЛИН

Кого боится Ларс фон Триер

В Венеции-2003 большой ажиотаж вызвала картина «Пять препятствий», в титрах которой значилось два режиссерских имени: Ларс фон Триер и Йорген Лет. Интриговал сюжет, смешавший документалистику с вымыслом: один режиссер снимает римейки своей старой короткометражки, другой терзает его невыполнимыми условиями. Никто не понимал, почему фон Триер взял кого-то в соавторы (на самом деле не в первый раз — в 2000 году он снял «Д-день» вместе с тремя собратьями по «Догме»). До премьеры кто-то даже предположил, что Лет — фиктивный персонаж, придуманный фон Триером для очередного издевательства над публикой. Однако после первого же показа «Пяти препятствий» о Йоргене Лете заговорили как о едва ли не живом классике. Выходит, фон Триер взял на себя миссию просветителя, открыв публике новое датское имя.

В Дании только что не молятся на Йоргена Лета. Если благодаря фон Триеру датское кино теперь смотрят во всем мире, то благодаря Лету в Дании до сих пор документальное кино снимают на пленку и показывают на широком экране. Йоргену Лету шестьдесят шесть лет, он работает то над вполне нормальными документальными фильмами о футболистах, гонщиках, балетных танцорах и писателях, то над экспериментальными картинами.

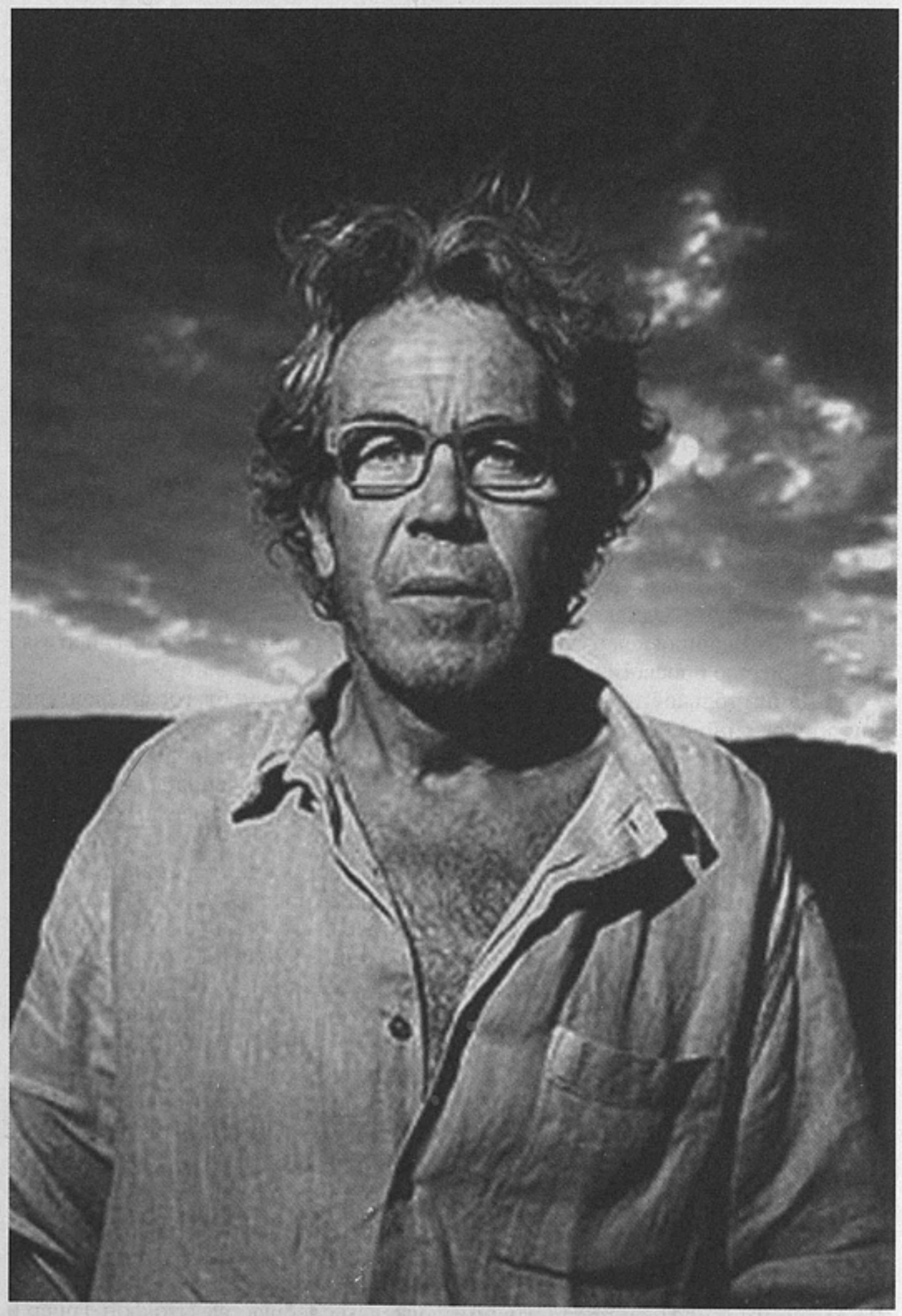
Йорген Лет — антипод Ларса фон Триера, но их многое, точнее, многие связывают. Знаменитый датский художник Пер Киркеби сделал с Летом несколько фильмов, после чего фон Триер пригласил его «нарисовать» виньетки-заставки для «Рассекая волны». Экс-монтажер и бывший соавтор фон Триера Томас Гисласон работал операторам на фильмах Лета и снял о нем документальную картину. Четвертый брат «Догмы», институтский товарищ фон Триера, Кристиан Левринг был монтажером (а фактически соавтором) легендарной картины Лета «66 сцен из Америки», Хольгер Юль Хансен, которого снимал Лет, стал одним из немногих датских актеров, задействованных фон Триером («Королевство»). Оператор самых известных ранних фильмов Лета Хеннинг Камре был ректором Киношколы, когда там учился фон Триер. Да и сам Йорген Лет преподавал в те годы молодому Ларсу, которого, правда, не запомнил. Пришлось знакомиться заново четверть века спустя.

«Что я решаю?» (Лет-инопланетянин)

Во вступлении к «Пяти препятствиям» зрителям сообщается, что фон Триер и Лет договорились осуществить совместный проект, суть которого — съемки пяти римейков фильма «Совершенный человек». Точнее, Лет делает римейки, а фон Триер дает ему указания. Изначальный «Совершенный человек» публике целиком не показан, хотя кадры тринадцатиминутной короткометражки прорезаются между римейками и документальными кадрами диалогов двух режиссеров. В Дании рассказывать об этом культовом фильме не надо. В сущности, он стал вступлением в профессиональный кинематограф для самоучки Лета, кото-

рого так и не приняли в национальную Киношколу (мотивировав отказ тем, что он уже слишком многому научился сам).

«Совершенный человек», третий фильм режиссера, был поставлен в 1967 году. В нем впервые проявилась стилистика, характерная для — условно назовем их так — игровых картин Лета. Тотальная условность пространства (пустой



Йорген Лет

павильон), черно-белая картинка, оторванные от любого контекста безымянные персонажи, не связанные одна с другой реплики, нейтрально иронический авторский голос за кадром. Тема: совершенный человек и его поведение. Почему показанный на экране человек в исполнении актера Клауса Ниссена (близкого друга Лета и его альтер эго в нескольких кинопроектах) является совершенным, так и не проясняется. Зато стилистика повторяется, приобретает статус нормы в еще более известной работе Лета, фильме «Добро и зло» (1975).

В проходящих по всему миру программах нового датского кино есть неизменная секция «Ларс фон Триер представляет»: в ней в качестве лучших национальных фильмов показывают «Гертруду» Дрейера и «Добро и зло» Лета.

Десять глав, от «Лиц» до «Слов», а в промежутках — «Тела», «Вещи», «Полезные действия», «Бесполезные действия», «Хорошие мысли», «Плохие мысли»,

«Совершенный человек»

«Хорошие чувства» и «Плохие чувства». Люди на экране (в основном, это актеры, но есть среди них и известная цирковая артистка Диана Бенневайс, и велосипедист Оле Риттер) иллюстрируют текст «от автора», типа: «Люди испытывают чувства. Иные из них неприятны, но это не повод их не замечать». Или: «Некоторые действия не имеют смысла. Как правило, они доставляют удовольствие». Они то молчат, то произносят некие фразы, описывая свои простейшие действия или говоря про то, что не имеет, казалось бы, никакого отношения к происходящему.

Бывает, они неподвижны, бывает, совершают какие-то действия. То они одеты, то, случается, появляются ню. Иногда сценки выглядят как бы документальными, но вырванными из контекста (супружеской жизни, не показанной на экране перебранки, случившегося за кадром происшествия), иногда — откровенно постановочными. Все вместе — описание рода человеческого. За семьдесят семь минут. Похоже на демоматериал, который земные ученые собираются отправить в космос, чтобы объяснить инопланетянам, каковы мы, хомо сапиенсы.

«Добро и зло»

Но это только на первый взгляд. На самом деле в роли инопланетянина выступает автор — Йорген Лет, читающий текст за кадром. Только пришелец может не знать вещей, известных даже ребенку, быть способным все еще удивляться и задавать как будто бы бессмысленные вопросы. «Добро и зло» можно воспринимать как классическую комедию об инопланетянине, попавшем на Землю и готовом изумляться буквально всему — от крутых яиц до крутого танца. Комический эффект несоответствия текста изображению-иллюстрациям возникает постоянно. Недаром единственное культурное имя в таком «инопланетном» фильме — это Магритт, чьи сложенные стопкой альбомы в какой-то момент попадают в объектив камеры. А «Это не трубка» читается постоянно. Вначале закадровый голос утверждает, что по лицу можно судить, хороший ли это человек, после чего на экране следует череда абсолютно непроницаемых физиономий и понять, что за человек за каждым из них скрывается, невозможно. Поэтому Йорген Лет переходит от утверждений к вопросам — любимый прием автора. Такими же — зачастую безответными — вопросами полон «Совершенный человек». Сквозной герой и этого фильма, и «Добра и зла» — Клаус Ниссен — особенно рьяно разочаровывает рассказчика, поскольку совершает необъяснимые действия и произносит нечто маловразумительное.

Пытаясь разобраться в причинах человеческих поступков, Лет «наивно» отделяет замотивированные в обычной жизни мысли, чувства, слова и действия, исследует их по отдельности, запутывая ответ на главный (так и не поставленный, но подразумевающийся) вопрос: что есть зло и добро? Но ответ все же напрашивается. Проявление добра и зла — в свободной воле человека, а человек непроницаем, как дом с задвинутыми занавесками на окнах (на фоне такого дома начинается каждая из десяти глав), и поется об этом в милой песенке, един-

ственной, что звучит в фильме. Начав картину с романтических сцен природы, Лет «потерялся» в потемках души человеческой и — с песенкой — снова вышел на натуру, которая у него более гармонично сочетается с предметами, чем с людьми. Ни один из актеров не показывается на фоне пейзажа, зато мы видим стиральную машину, мирно работающую в каком-то горно-лесном уголке. А человек остался в своем павильоне с загадочной фразой, впервые звучащей из уст Ниссена в «Совершенном человеке» и затем повторенной в «Добре и зле»: «Сегодня я испытал нечто, что надеюсь понять через несколько дней. В самом центре моего сердца появилась точка света». Йорген Лет — безусловный агностик, хотя религиозные и моральные вопросы он старается не тревожить.

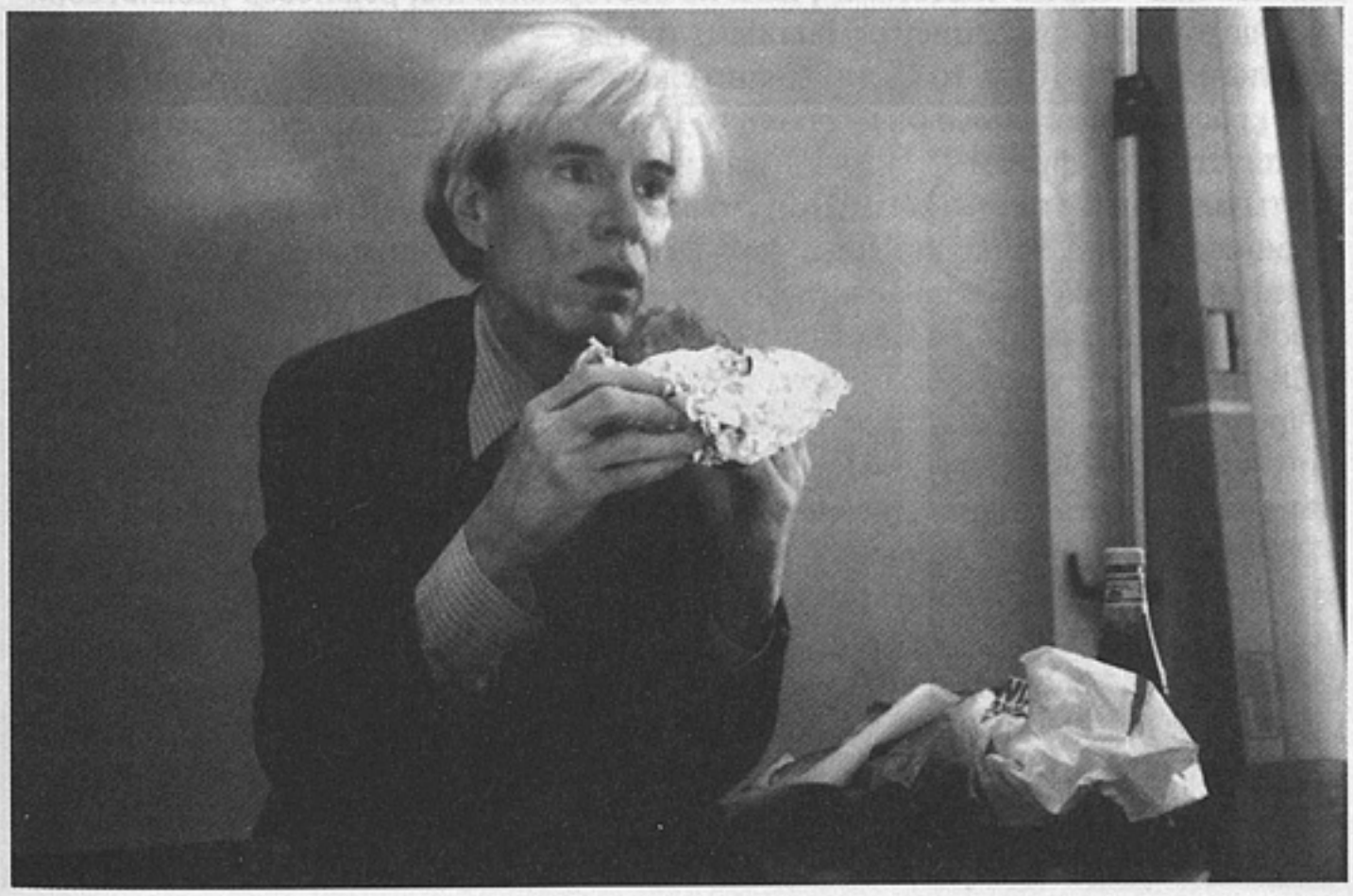
В этом его отличие от Ларса фон Триера, которому этические проблемы покоя не дают. Лет исследует поведение человека деликатно и отстраненно, а фон Триер — агрессивно и парадоксально. Однако каждого из них ждет как бы запланированный провал. Впрочем, Лета крах не смущает, а лишь стимулирует к дальнейшим исследованиям: недаром сейчас он работает над своеобразным продолжением «Совершенного человека» — фильмом «Эротический человек».

Как Уорхол съел гамбургер (Лет-антрополог)

Ларс фон Триер, естественно, не поехал в Венецию представлять «Пять препятствий». Йорген Лет отвечал за двоих и чувствовал себя вполне свободно. Он-то — в отличие от фон Триера — может назвать себя завзятым путешественником. И если первый римейк «Совершенного человека» Лет снял на Кубе, где до тех пор не бывал, то для съемок остальных путешествовал по миру и выбрал Бомбей, Брюссель, США. Да и поездка в Данию для Лета — путешествие: живет он теперь на Гаити.

Покорив датскую кинематографию, Йорген Лет решил отдаться кинематографическим странствиям. Самым знаменитым стало его путешествие в США, превращенное в фильм «66 сцен из Америки» (1982). В течение сорока минут камера перебирает неподвижные — за двумя незначительными исключениями — «открытки», картинки американской жизни, увиденные неунывающим антропологом Летом. Оказалось, что обаятельно наивный прием «чужак в чужом краю» возможен, если соблюсти имидж чудаковатого ученого-путешественника, эдакого Паганеля.

Запечатленные Летом образы делятся в этом фильме на три категории. Первая — остановленные пейзажи с почти непременным звездно-полосатым флагом, нередко с автомобилем у дома. Вторая — рекламные образы: от кока-колы до разных марок виски. И вновь Лет показывает себя забавляющимся неофитом, который пропагандирует добровольный и концептуально бессмысленный



«66 сцен из Америки»

«Милый сад, романтический лес»

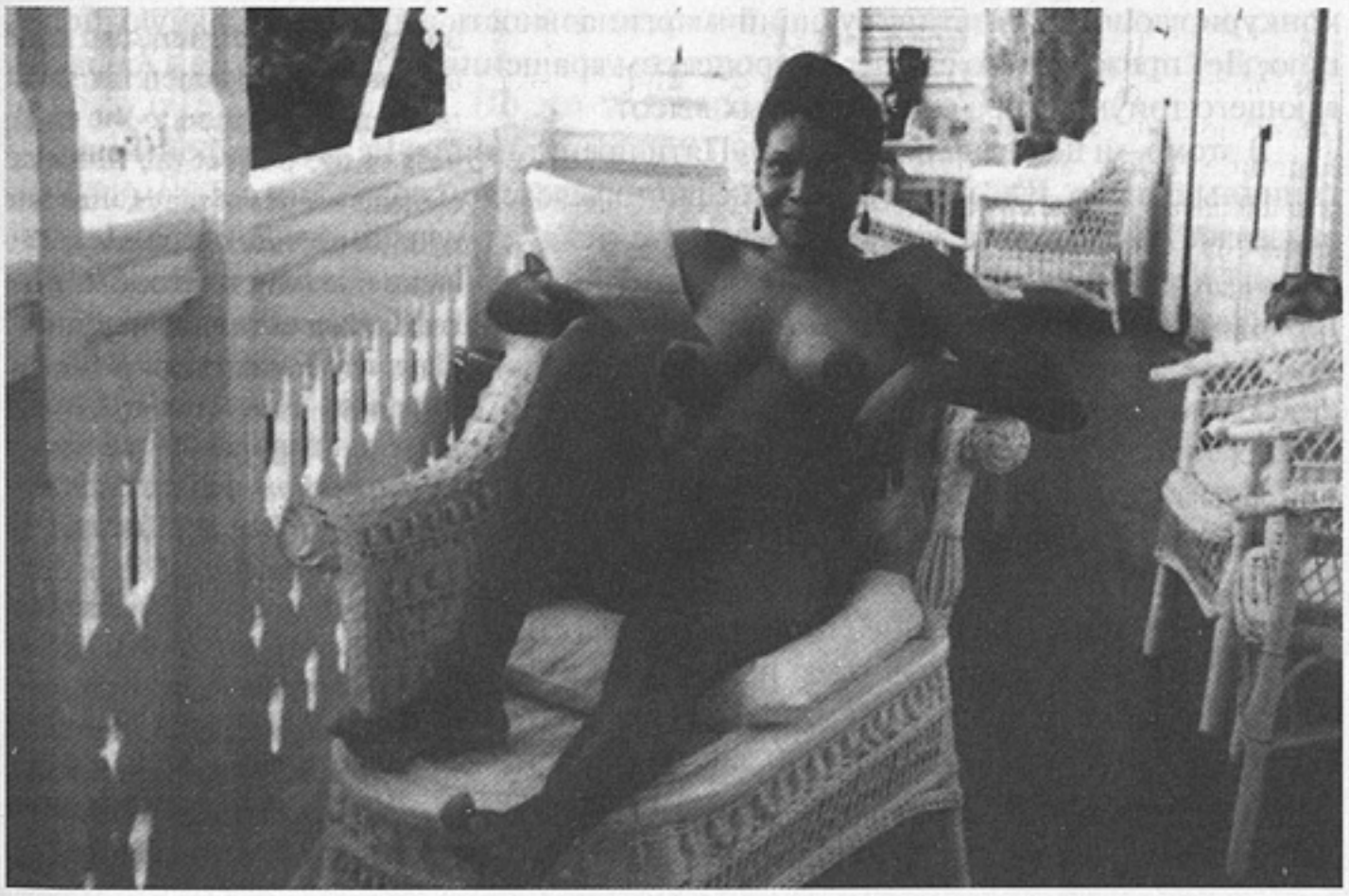
«продакт плэйсмент», нарочито лишенный эмоциональной маркировки (не издеваясь над «миром чистогана», но и не восторгаясь им, режиссер удовлетворяется дотошной фиксацией). Наконец, третья — люди, предстающие либо как идеальные типы (будь то великолепно сложенные серфингисты или таинственные красотки в авто на фоне вечернего Нью-Йорка; кадр был повторен в «Пяти препятствиях», фильм № 3), либо как нелепые и трогательные — бармены, туристы или таксисты, — неизменно смущенные перед объективом камеры, запинающиеся в простейшем тексте (зовут меня так-то, занимаюсь тем-то), вновь «противоречащие» идеальному замыслу — показать Америку сквозь череду образов. Лучшая из «говорящих голов» — бесспорно, Энди Уорхол, долго поедающий гамбургер, о чем он и говорит после загадочной паузы, во время которой в кадре постепенно меняется освещение, превращающее простые световые пятна в подобие нимба над головой художника. Произошло это ненамеренно, и в этом Лет видит лишнее подтверждение своего основного профессионального кредо: «Фильм — это серия отдельных образов, собранных в одно целое. Не последовательный их набор, не история, но именно серия образов. Порядок, в котором они выстроены, менее важен, чем каждый отдельный образ». Поэтому режиссер скомпоновал образы «66 сцен из Америки» в относительно произвольном порядке, перемежая один тип картинки другим, а длительность каждого кадра поручил определять монтажеру Кристиану Леврингу.

В начале 1990-х Лет переселяется на Гаити, которому был посвящен уникальный опыт игровой картины «Гаити Экспресс» (1983). В 1992 году он сни-

мает фильм «Траберг», позже, в 1996-м, свое восхищение новым пристанищем выражает в «Гаити. Без названия», собравшем внушительный урожай международных призов. В «66 сценах из Америки» Йорген Лет постулирует невозможность описать и постигнуть некое пространство, хотя и пытается это сделать. В «Гаити. Без названия» он отказывается от таких попыток, создавая своеобразное синкретическое полотно. Один фильм пропитан иронией, другой — поэзией. Эта эволюция особенно очевидна, если сопоставить две сцены «Гаити. Без названия». В первой обнаженная гаитянка «в самом расцвете сил» читает по бумажке заранее подготовленный автором текст, описывающий ее как идеальную женщину (отсылка к «Совершенному человеку»; монолог полностью повторен в третьей части «Пяти препятствий»). Она говорит, неловко улыбаясь, поскольку даже для нее очевидно несоответствие между реальностью и ее «представлением». Налицо характерная для Лета девальвация проиллюстрированного слова. Зато во второй сцене, завершающей фильм, другая гаитянка, куда моложе и тоже обнаженная, внезапно предъявляет себя в качестве многократно обсуждаемого и вроде бы недостижимого совершенства.

Лет готов шутить с Америкой, но в Гаити он по-настоящему влюблен. Через, казалось бы, случайное сочетание различных по форме, содержанию и эмоциональной насыщенности эпизодов он создает образ идеального, безграничного и принципиально непостижимого места. Проходящая красной нитью тема военного переворота, бегства и последующего возвращения президента Гаити, ряд соответствующих документальных «синхронов» служат лишь для описания общей ситуации хаоса, причем плодотворной как для Лета, так и для его «альтер эго», фотографа Шанталь Рено, неуклюжей обаятельной интеллигентки, попавшей в самую гущу событий. В такую хаотическую магму автор вовлекается на правах восхищенного наблюдателя, чьи чувства не могут оставаться нейтральными. И он не одинок, рядом с ним вполне обычные белые люди (например, американский солдат-миротворец, чья беседа с женой по спутниковому телефону вполне может выжать из зрителя слезу). Религия вуду — содержательный центр фильма — окончательно уничтожает иллюзию злободневности. Магическое пространство становится цельным и неделимым. Оно соединяет в вудуистском экстазе людей разных рас, убеждений, интересов, внезапно превращая антропологическое исследование в универсальное внежанровое полотно. Потому фильм остался без названия.

Карьера Лета-путешественника не останавливается: с Гаити он опять поехал в Штаты. Следом за «Пятью препятствиями» были закончены его «Новые сцены из Америки».



«Гаити. Без названия»

Человек с велосипедом (Лет-комментатор)

Резкий контраст фон Триера и Лета — личностей и художников — стал главным фактором, обеспечившим оригинальность «Пяти препятствий». Различие между ними еще и в том, что фильмы фон Триера не выходят в Дании за рамки артхаусного проката. А Лет, будучи документалистом и авангардистом, обращается напрямую к огромной общенациональной аудитории. Предполагаемый дисбаланс его не смущает: недаром он начинал как журналист газет Aktuelt и Politiken, учась разговаривать с публикой на понятном ей языке, а параллельно писал и издавал стихи, принесшие ему славу видного модерниста (каждую встречу с фон Триером Лет по его просьбе отражал на съемках «Пяти препятствий» стихотворением, но в фильм они не вошли).

Ларс фон Триер — фанатик кино, типичный человек с киноаппаратом. Йорген Лет увлекается слишком многим, чтобы исследовать только кино: он, скорее, человек с велосипедом. Страстный поклонник велоспорта, он создал беспрецедентный жанр велосипедного эпоса в фильмах, снимавшихся почти одновременно с «Добром и злом»: «Звезды и водоносы» (1974, рассказ о Giro d'Italia) и «Воскресенье в аду» (1976, о весенней гонке Париж — Рубэ). Были и другие фильмы, но эти остались самыми популярными. Благодаря им, Лет и стал национальной знаменитостью: сотни тысяч ждут ежегодно момента, когда он будет комментировать в прямом радио- и телеэфире очередную гонку Tour de France. В двух фильмах Лет совмещает нарочито нейтральный комментарий с внушительной изобразительной структурой. В «Звездах и водоносах» он делит повествование на множество концептуальных частей, не столько следя за ходом состязания, сколько исследуя феномен велогонки, наблюдая как лидеров, так и незаметных помощников — будь то члены команды или механики. В «Воскресенье в аду», для съемок которого были приглашены двадцать шесть операторов и нанят вертолет, Лет поднимается до высот «Олимпии», демонстрируя череду разноцветных (в обоих фильмах он избегает эстетского черно-белого стиля, превалирующего в других картинах) гонщиков под пение хора Датской национальной оперы, выводящего апокалиптическую тему на слова «Париж — Рубэ — Северный ад».

Лет — идеальный комментатор, предпочитающий изображение слову. Однако занять позицию болельщика он не позволяет себе и по другой причине: больше, чем лидер, его интересует проигравший. В «Звездах и водоносах» его симпатии будто на стороне заведомого аутсайдера, испанского гонщика Фуэнте, а за чемпионом, бельгийцем Эдди Мерксом, Лет следит отстраненно и как будто равнодушно, констатируя, впрочем, его победу. В «Воскресенье в аду», напротив, Меркс неожиданно проигрывает — и здесь Лет акцентирует внимание на нем, направляя интерес зрителя в последние секунды фильма не на лидера, а на потного, грязного и разочарованного Меркса в душевой. Ни с кем не конкурирующий, культивирующий маргинальность как сознательную позицию, Лет прежде всего следит за процессом вращения колеса фортуны, сбрасывающего триумфатора с достигнутых высот.

В этом — и центральный сюжет «Пяти препятствий». Ведь Ларс фон Триер — типичный лидер. В его фаустовско-мефистофелевском сражении с Летом победа оказалась на стороне не хитроумного искусителя, а умудренного доктора: Лет избежал битвы, оставшись, как и в «Совершенном человеке», комментатором, который отказывается от соревнования. Поэтому суть его фильма осталась нерушимой в каждом из пяти вариантов. А фон Триер, напротив, «подставился» в своем стремлении деконструировать, разобрать по частям шедевр любимого мастера. И стал героем, хотя не снимал фильм, а только придумывал препятствия. Фон Триер сам в этом признается в последнем, монтажном «Совершенном человеке», которого он сделал самостоятельно, заставив Лета озвучить за кадром иронический текст. Запланированное, освободительное фиаско. Фон Триер не отказывается от роли лидера — он с удовольствием и намеренно проигрывает Йоргену Лету.

Кстати, это может случиться не только в кино, но и в реальной жизни: Лет обсуждает с фон Триером съемки документального фильма о триеровской постановке «Кольца нибелунгов» по заказу Байрейтского фестиваля. Мечта осуществится, и субъект поменяется местами с объектом: Лет сделает кино о фон Триере.

(Грехо)падение

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПЕТР ШЕПОТИННИК

Ларс фон Триер, Йорген Лет

Петр Шепотинник. Многие сейчас бьются в догадках, как определить жанр фильма «Пять препятствий». Это автопортрет Йоргена Лета, портрет Лета кисти фон Триера или нечто среднее?

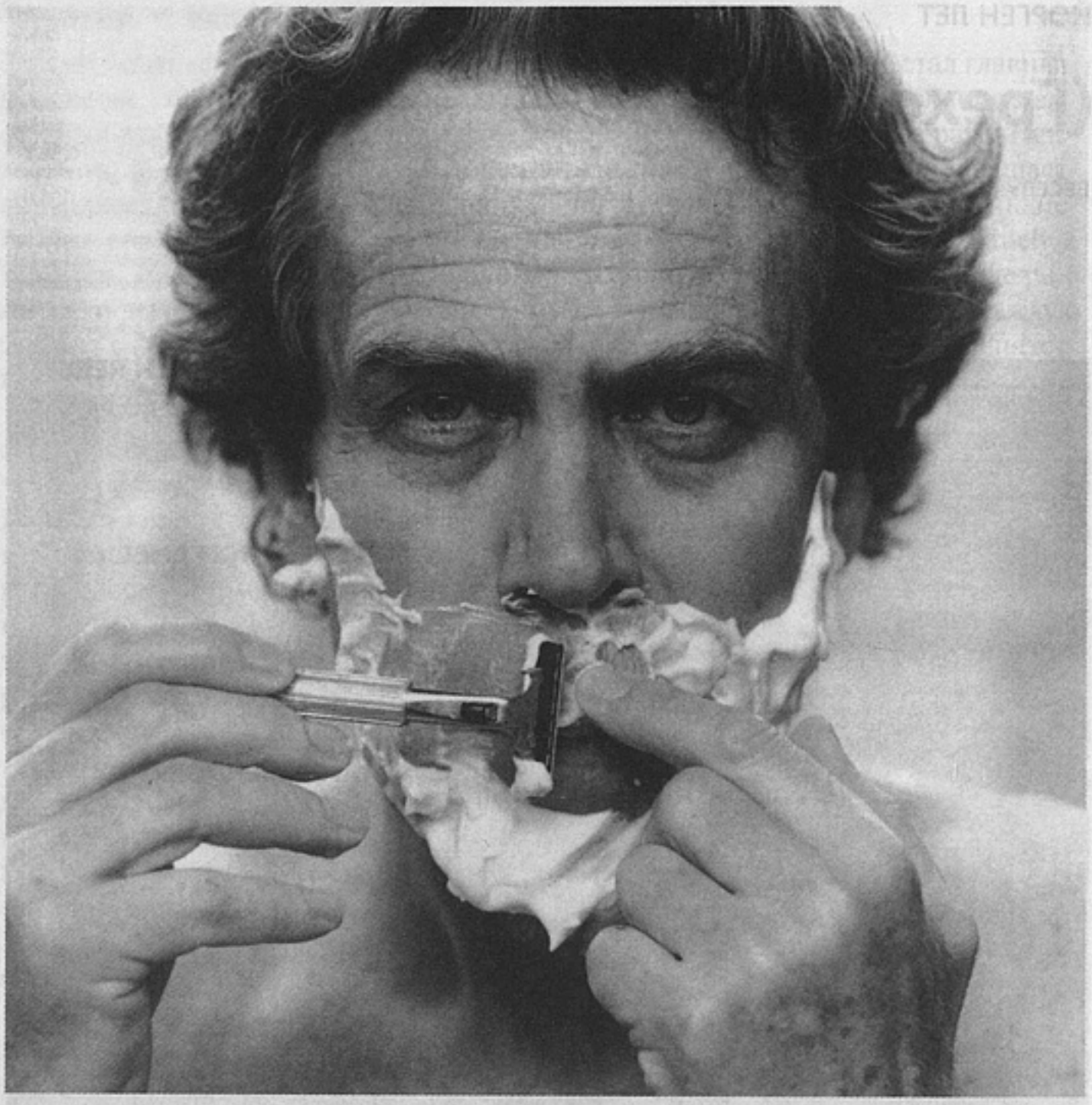
Йорген Лет. Это мой портрет, написанный Ларсом фон Триером. Все начиналось с дискуссии между нами, с поединка индивидуальностей, с диалога о творчестве. А потом — в процессе — ему захотелось сделать мой портрет. Я просто не сразу об этом догадался. Но это-то и хорошо.

Петр Шепотинник. Все-таки диалог или поединок?

Йорген Лет. Скорее все-таки сражение, поединок. При этом надо учесть, что мы с Ларсом с уважением относимся к работе друг друга. Ларсу нравятся некоторые мои фильмы, я тоже уважаю его как режиссера, видел все его картины. Мы познакомились много лет назад, я тогда преподавал в киношколе, а он был учеником. С тех пор я следил за его карьерой. Он нередко говорил, что непосредственное влияние на него оказали я и Дрейер. Так что у нас были предпосылки к совместному творчеству. Как-то раз за обедом он мне сделал предложение снимать фильм вместе. Я сразу же согласился, почему бы, собственно, нет — это могло бы быть интересно. Для себя я сразу решил, что буду пассивной, воспринимающей стороной. На что он ответил: «Подождите, я что-нибудь придумаю». «Хорошо, я подожду», — ответил я.

Петр Шепотинник. Как вы почувствовали себя в положении человека, которым кто-то руководит, который постоянно подвергается провокациям?

Йорген Лет. Психологически это очень интересно. Некоторые говорят, что фон Триер садист. Тогда я в этой ситуации мазохист. Но я сознательно шел на то, чтобы принимать его оскорбления. При этом понимал, что вовсе не собираюсь подчиняться полностью. Да, я буду соблюдать правила игры, мне вообще



«Пять препятствий»

нравится играть по правилам. Я спокойно принял исходные условия — инициатива в его руках, а я лишь реагирую. У меня никогда не было потребности сделать все иначе — нападать на него, перехватить инициативу. Иногда у меня голова кружилась от тех ударов, которые наносил Ларс. Я думал: «Что я, собственно, делаю? Ведь он говорит, что ему нравятся мои фильмы, и он же пытается их полностью деконструировать. Какой во всем этом смысл?» Иногда было трудно. Но именно из-за трудностей и стоит заниматься искусством. Мне кажется, очень важно, чтобы перед художником вставали сложные задачи, чтобы он не повторял то, что ему легче всего дается.

Петр Шепотинник. Вам приходилось порой идти на уловки, на обман, чтобы обойти эти «препятствия»?

Йорген Лет. Мне не хотелось обманывать Ларса, и он это знал. Каждое его условие я принимал всерьез. Я не искал легких решений, а пытался найти такие эстетические стратегии, которые бы удовлетворили и меня самого. В фильме мы обсуждаем одну из моих лент, ту, которую я снял в Бомбее. Фон Триеру показалось, что, возможно, я ушел слишком далеко от того, что он от меня хотел. Но тогда я с ним не согласился, поскольку нашел, с моей точки зрения, вполне адекватный и элегантный ответ на его требование сократить дистанцию между мной и окружающим миром. По-моему, я выбрал тогда эстетически безупречное решение. И все-таки он не согласился, и поэтому я отказался возвращаться в Бомбей. Это был единственный раз, когда я отказался от его предложения. Мне казалось, что если я сниму бомбейский фрагмент еще раз, это повредит фильму. Но в конце концов мы и из этого положения вышли, потому что Ларс придумал для меня худшее из возможных наказаний — дал мне абсолютную свободу. К тому времени я уже был готов к его атаками, был готов реагировать на те препятствия, которые он ставил на моем пути. Так что мне стало очень не по себе, когда все препятствия исчезли и я остался один на один с собой. Я подумал. «Как это ужасно, ведь теперь мне самому придется придумывать фильм». Я впал в депрессию, но нашел выход. Ларс снова дал мне шанс сделать что-то

совершенно новое. В данном случае он предложил вспомнить нечто дорогое для меня, создать вымышленный персонаж, детектива, окруженного тайной, поддерживающего эротическую связь с таинственной женщиной. Мне это понравилось.

Петр Шепотинник. А вы можете себе представить эти фильмы, инсталлированные в «Пять препятствий», так сказать, в свободном полете, без Ларса фон Триера, его провокаций и комментариев? Вне контекста? Без предварительного обсуждения с фон Триером?

Йорген Лет. Нет. Они бы никогда не были сделаны. Я благодарен Ларсу за то, что он ставил передо мной такие сложные задачи. В противном случае я бы никогда все это не снял. Он заставил меня обновить мой собственный киноязык, не только преодолевая те препятствия, что он создавал, но и изобретая для себя новые способы повествования. Так что я благодарен ему за то, что он меня вынудил все это сделать, за его настойчивость и уверенность в том, что я смогу решить проблемы конструктивно, творчески.

Петр Шепотинник. А что означают ваши слова о том, что вам необходимо изолировать предмет или человека от окружающего мира, прежде чем поместить их в свой фильм, начать работать с ними?

Йорген Лет. Мне всегда нравилось наблюдать за людьми и предметами изолированно, как антропологу, вырывать предметы из их окружения. Такие вещи я постоянно проделываю. То же самое я сделал в своем раннем фильме «Совершенный человек». Мне нравится работать в некоей лаборатории, где нет реальности, а есть только люди, за которыми я наблюдаю. Мне иной раз кажется, что я режиссер-антрополог, который пытается изолировать жизнь, вырвать ее из контекста, из пространства, из мира и изучать ее как данность, равную самой себе. Изучать поведение человека.

Петр Шепотинник. А когда метод создания выставляется напоказ да еще и обсуждается, вы не чувствуете себя голым перед зрителем?

Йорген Лет. Мне это нравится. Я уже не впервые так делаю. Мне нравится показывать зрителю процесс съемок. С охотой демонстрирую свои методы, приглашая публику соучаствовать в творческом процессе. Я предпочитаю обнажать и сам творческий процесс, и в каком-то смысле даже себя самого. Мне нравится показывать точку отсчета. Иногда я снимаю картины, которые называю «блокнотами». Мне нравится, когда фильм оказывается близок самому понятию «заметки». В «Пяти препятствиях» сам процесс работы и есть драматургия. Это чудесно, что не только авторы, но и зрители могут воспринимать процесс работы над фильмом как драму. Я испытываю от этого большое удовольствие.

Петр Шепотинник. Финал «Пяти препятствий» — эпизод под названием «Так падает человек»: в конце его вы падаете — в буквальном смысле слова. Нет ли здесь намека на ваше «грехопадение»? На то, что вы поддались диктату другого режиссера? Кто автор этой фразы, Ларс или вы, и что она для вас значит?

Йорген Лет. Не знаю насчет «грехопадения», но я как режиссер несу ответственность за финал, да и Ларс хотел, чтобы было именно так. Это и есть пятое препятствие. Он хотел подвести итог работы. Он попросил, чтобы все лавры принадлежали мне в этой поистине дьявольской игре, которую он со мной затеял. Все получилось очень трогательно. Думаю, для Ларса тоже манипулирование чужим творчеством, вообще другим — своего рода стриптиз. Он попросил монтажера проиллюстрировать текст. Вот я в конце и падаю, ведь в тексте сказано: «Так падает человек».

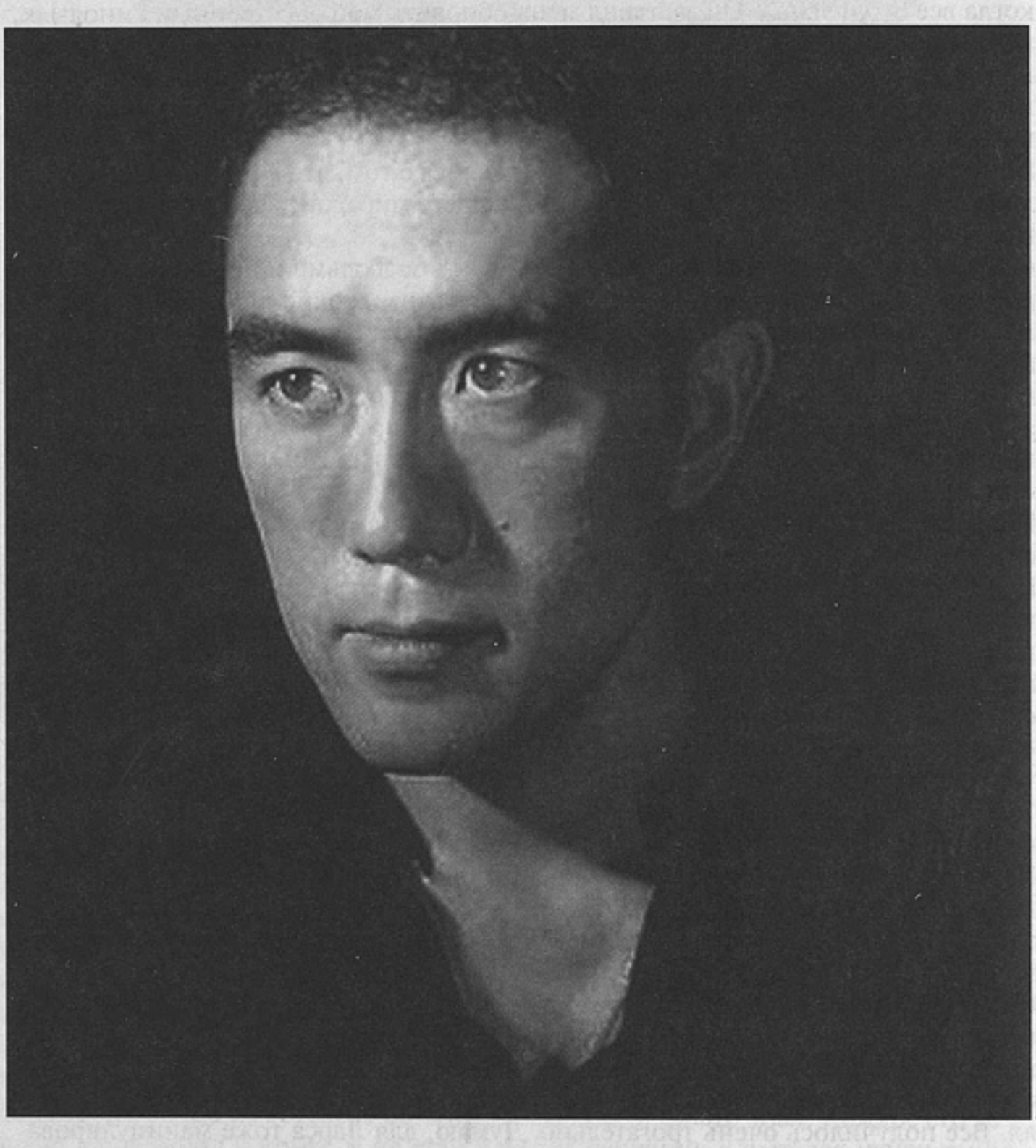
Петр Шепотинник. Стал ли этот фильм для вас толчком к чему-то новому в творчестве?

Йорген Лет. Я всегда пытаюсь сделать что-то новое, ставить перед собой сложные задачи, работать над чем-то таким, что будоражит мое воображение. «Пять препятствий» открыли для меня новые сферы. Например, мне бы никогда и в голову не пришло снимать мультфильмы. А теперь я думаю, может быть, и не стоит так решительно их отвергать. Я бы с удовольствием развил брюссельский сюжет — «Четвертое препятствие». Да, безусловно, участие в этой игре стало сильным толчком к возникновению самых разных новых идей.

Венеция, 2003

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Мисима зияющий



Юкио Мисима

«Мисима в кинематографе» — так можно назвать мини-ретроспективу, прошедшую в Москве в рамках 37-го Фестиваля японского кино. Писатель, действительно, не был чужд искусству «движущихся картин». Прозу его экранизировали неоднократно. В последние годы жизни он не раз появлялся в кадре как актер, не достигнув, впрочем, статуса кинозвезды. Попробовал силы в режиссуре, перенеся на экран собственный рассказ «Патриотизм» (об офицере, совершающем харакири, чтоб сохранить незапятнанной свою самурайскую честь). Роль красавца поручика лет тридцати сорокалетний литератор исполнил в картине сам.

Фестивальная программа была составлена таким образом, чтобы представить разные ипостаси Мисимы и различное восприятие его творчества в экранизациях режиссеров 50—60-х годов — от полного приятия его идей до явной полемики с ними[1].

[1] Анализ фильмов см. в одном из ближайших номеров. — *Прим. ред.*

В 2004 году писателю Юкио Мисиме исполнилось бы семьдесят девять лет. Признаюсь сразу: к поклонникам культа этого автора отнести себя не могу. Мисима поэтизировал смерть. Мне же милей радости бренной жизни. Почитатели видят в нем не просто даровитого литератора (одну из множества угасающих звезд промелькнувшего века) — беспримерное средоточие сверхчеловеческих качеств. «Мисиму нужно читать не отдельными романами и рассказами, но всего разом. Он весь целиком — один роман, метароман. Вместе с жизнью», — написал мне добрый приятель, переводчик его сочинений Александр Вялых. Не стану вступать в спор о личностных и творческих достоинствах японского автора, с ним водились весьма заметные современники — и приверженцы древних традиций, и радикалы-бунтари, — от Ясунари Кавабаты до Нагисы Осимы. Укажу лишь на то, что сияние (а может, зияние) этой харизмы застит взор слишком рьяным адептам Мисимы. Отменяет для них беспристрастность оценок и приземляющий гения здравый смысл. Под пером «приобщенных» жизненный путь харизматика превращается в агиографию, в житие[2].

Так, Григорий Чхартишвили, первый (и наиболее влиятельный) российский пропагандист Мисимы, совершенно серьезно пишет о мужской неотразимости своего литературного кумира. И выстраивает логический ряд: «Этот писатель очень рано понял, что единственная нетленная ценность — Красота. Поэтому пятнадцать лет превращал себя в античную статую, ежедневно по многу часов проводя в гимнастическом зале. Добился невозможного — стал истинным Гераклом». Но, похоже, бес ускользающей красоты, которому служил Мисима, все же ехидно надсмеялся над его трудами. Выправив хилое тело, писатель сохранил лицо — слишком плоское, невыразительное, невзрачное для своего античного «постамента». О причинах отказа от пластических операций остается только гадать. Возможно, надежных технологий перекройки «портрета» еще не изобрели. А может быть, Мисима боялся, утратив лицо, потерять и свою идентичность. Беспристрастный зритель, наблюдающий кадры с Юкио Мисимой, должен будет признать: молва о его дурманной мужской красоте всего лишь молва, производное от житийного мифа. Известно, что Мисима имел постельный успех у лиц обоего пола. Но, думаю, секрет его привлекательности заключался не в миловидности черт, не в скульптурных телесных кондициях — в эротическом шарме, в зиянии внутренних бездн. В «неэстетических» качествах, которые можно учуять, но невозможно запечатлеть.

Российские интерпретаторы предпочитают толковать судьбу Мисимы в рамках концепта эстетского жизнестроительства. Как движение к идеалу, через опьянение красотой, через очарованность смертью. Не жизнь управляет творчеством, а творчество исправляет жизнь. Иностранцы в своих оценках куда прямолинейней: «В узком кругу Мисима был известен как человек загадочный и противоречивый. Будучи завсегдатаем токийских ночных клубов для гомосексуалистов, он был женат и имел двоих детей. Он был садомазохистом и в первый раз испытал чувственное удовлетворение, когда смотрел на картину Гвидо Рени «Святой Себастьян», на которой изображен юноша, пронзенный стрелами» (из американской киноведческой статьи).

Если принять такую точку зрения, трактовка писаний и действий Мисимы изменяется радикально. И уже не эстетика, а прихоти эроса окажутся жизнеустроительной силой. Мисима становится в ряд писателей-девиантов, таких как Оскар Уайльд или Жан Жене, для которых «служение красоте» стало своеобразным алиби, щитом против репрессивных общественных установок. Абсолют-

[2] Точка зрения автора статьи не является общепринятой. Иной взгляд на творчество и судьбу Юкио Мисимы можно найти в предисловии Григория Чхартишвили к сборнику «Золотой храм» (СПб., 1993), в его монографии «Писатель и самоубийство» (М., 2000), в эссе Александра Белых «Камикадзэ красоты» (альманах «Рубеж», Владивосток, 2003, № 4; электронная версия: http://www.vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/mishima00.html), в статье Александра Лобычева «Статуэтка Будды в ушной раковине. Мисима и Мураками» (журнал «Дальний Восток», 2004, № 3). Интерпретаторская традиция зарождалась у нас в начале 90-х, когда пропагандистам творчества непубликуемого прежде автора, стремящимся ввести его книги в культурный оборот, приходилось преодолевать сопротивление твердокаменных моралистов и ретроградов. От желания отстоять «доброе имя» до откровенной апологии — только шаг.

ный примат «прекрасного» — проявление внутренних смут, попытка зарубцевать гомосексуальную «стигму»[3].

Любопытно, что после сексуальной революции 70-х, раздвинувшей само понятие «норма», количество «пленников красоты» существенно поубавилось. Наш герой не позволил себе дожить до этих ментальных подвижек. В ритуальном самоубийстве Мисимы — помимо иных смысловых шифров — можно разобрать отчаянный жест стареющего гей-мачо, не способного примириться с грядущей утратой своей эротической неотразимости. Жаль только, что на тот свет сорокапятилетний писатель прихватил одного из своих поклонников — студента Мориту двадцати пяти лет. Превратив тем самым свой частный сеанс вспарывания кишок (летальные игры с эго) в «двойное самоубийство влюбленных».

Примечательно то, что, давая согласие на создание кинобиографии Мисимы (такую картину в середине 80-х сделал американский режиссер Пол Шредер), его душеприказчики настаивали на исключении из сценария упоминаний как о сексуальных, так и о политических предпочтениях героя. Но именно эти факторы определяли сюжеты и жизненный курс писателя. Мисима создал (и содержал за свой счет) военизированную молодежную организацию, которая выступала за возрождение самурайского духа, за реставрацию романтизированных ценностей феодальной эпохи. «Армия — рай для мужчины, — провозглашает лидер штурмовиков и ценитель статных юношей Эрнст Рём, герой одной из прощальных пьес литератора. — Парни, все как один, знают: только клятва погибнуть смертью героя может дать им красоту, богатство, хмель разрушения и высшее наслаждение». Стоит заметить, что сам писатель (как и многие фанаты стиля «милитари») в настоящей армии никогда не служил. Вместе со своими молодчиками Мисима захватил командный пункт одной из военных баз и попытался обратиться с воззванием к массам. Но рядовые Сил самообороны не слышали (из-за гула вертолетов, круживших над плацем) да и не желали слушать речи самозванца. Не возгласы одобрения звучали ему в ответ, а лишь издевательства и насмешки. Путч — скорее театральный жест во вкусе современных российских «лимоновцев», чем собственно силовая акция, — провалился бесславно.

Единственным способом «сохранить лицо» для Мисимы оставалось эффектное харакири.

Книги и жизненный проект Юкио Мисимы не привлекли бы пристрастного внимания его соотечественников (а также иноземных интерпретаторов), если бы частные устремления писателя не попали в резонанс с глубинными установками японской культуры. Мисима проповедовал служение красоте. Но красоте ускользающей, зыбкой. Наваждению, что противится уловлению и обладанию, прельщает и отнимает покой. Такое представление о прекрасном — не что иное, как доведенная до логического предела концепция «моно-но-аварэ». «Грустное очарование вещей», наслаждение привкусом горечи в смутных образах бренного мира — вот одно из ключевых понятий традиционной японской эстетики. Хризантема в преддверии увядания. Мерцание золота из-под слоя черного лака (огни, пробившиеся сквозь тьму, — один из излюбленных тропов писателя). Уязвимое совершенство льда. Только «моно-но-аварэ» Мисимы источает особый аромат — дурман «цветов зла». Красота становится фетишем, служение ей — рабством (во вкусе садомазохистских игр). Соединить (и уравнять) вожделеющего с вожделенным может лишь волевой акт — уничтожение объекта поклонения: старинного храма или своих Геракловых телес.

«Энергия — это добро, застой — это зло», — писал Мисима в комментарии к «Хагакурэ», средневековому самурайскому трактату, который стал для него чем-то вроде священного писания. Эта логика объединяла эстетическую и этическую доктрины писателя. Красота должна ускользать, обыденность — преображаться. В векторах творческих сдвигов Мисимы различима своя геометрия — «петля эстета». Как выяснилось, мертвая петля. Истовый западник, через нар-

[3] «Индивидуумов, принадлежащих к группам людей, которые считаются «необычными» или «плохими» в нравственном отношении, называют «носителями стигмы» (Френсис Мондимор. Гомосексуальность. Естественная история. Екатеринбург, 2002).

Призыв к солдатам Сил самообороны. Последняя съемка писателя-самоубийцы

циссические забавы — игры в избранничество и дендизм — он пришел к принятию средневековых рыцарских догм. К проповеди японской разновидности фундаментализма.

Евроамериканские ценности манили к себе, пока оставались малодоступной диковиной, пока иноземные «истины» еще не присвоил плебс. Времена изменялись, сменились и ориентиры. Мисима обратил свой взор в прошлое (что неприступней былого?). Сквозь мглу неромантичной современности увидел он новый идеал — в блеске клинков, во всполохах самурайских сечей.

Фундаментализм Мисимы — разновидность аристократического бунта против вестернизации и опрощения, накрывших Японию после второй мировой войны. Реакция на победу счетоводов над рыцарством. И, как всякий фун-

Юкио Мисима (справа) в фильме «Загнанный волк», режиссер Ясудзо Масумура

даментализм, в значительной степени — утопия. Похоже, призрачность самурайской альтернативы чувствовал и сам Мисима: «В настоящий момент мы можем читать «Хагакурэ» как сказание об идеальной стране». Та Япония, о которой грезил писатель, была порождением литературных условностей: нормативов самурайских трактатов, фабул старинных новелл о долге и доблести, стереотипов традиционной драматургии[4].

Заповеди «Хагакурэ» (трактат написан в XVII веке самураем Ямамото Цунаэтомо) были особенно созвучны личным устремлениям Мисимы. Высшей формой любви в старинной книге признавалась влюбленность в юношу из своего сословия (на эротический союз проецировался идеал единения сюзерена с вассалом). В жертвенном и бескорыстном служении долгу обнаружил японский писатель истинный (на его взгляд) героический оптимизм[5]. «Следуя по пути писателя и любимца публики, которых «Хагакурэ» осуждает, я очень болезненно

---

[4] «Идеальный образ самурая из классических пьес Кабуки не был предназначен для самих воинов-аскетов, составляющих не более семи процентов населения феодальной Японии, — отмечает критик Тадао Сато, — они считали Кабуки отвратительным, почти непристойным развлечением. Кабуки существовал благодаря купеческому сословию городов Эдо и Осаки». Вне подмостков японский воин был далек от «иконного» образа: «Европейцы и американцы часто описывали самураев как ненадежный народ, увиливающий от исполнения долга. Искажение истины, убеждение в непогрешимости старого рыцарства идет от японской системы образования, которая со времен Реставрации Мэйдзи 1868 года во многом формировалась выходцами из среды самураев. Они всячески поддерживали иллюзию, что все духовные ценности и добродетели эпохи феодализма были исключительной монополией воинского сословия» (Тадао Сато. Кино Японии. М., 1988).

[5] Самурайский кодекс — островная мутация конфуцианских идей. Моральный устав бюрократа, присвоенный для собственных нужд рыцарским сословием, был переосмыслен и трансформирован. Такие основополагающие добродетели классического китайского конфуцианства, как гуманность (самодисциплина «прикладного» человеколюбия), ориентация на семейную ячейку как на универсальную мироустроительную парадигму, были за ненадобностью отодвинуты на задний план. Без опоры на житейскую конкретику понятие долга становится в бусидо пугающе абстрактным. Подобный подход ближе к этике воинов «Бахавадгиты», чем к изначальным установкам Конфуция. (Кшатрию, как отмечает переводчик-интерпретатор «Гиты» Б.Смирнов, «следует выполнять долг не из побуждения воспользоваться плодами совершенного, а ради выполнения долга как такового». Бескорыстное растворение в воинском долге — богоугодно, ибо является проявлением полного соответствия индивида своему кастовому и профессиональному статусу. Способом служения высшему принципу, абсолюту. Ср. с максимой Юкио Мисимы: «Для человека, который исполнен решимости, не существует таких понятий, как правильность или уместность».)

переживал несоответствие между искусством и этикой действия», — признавался он. Способом напитать свое творчество энергетикой маскулинных сил стала для Мисимы стародавняя самурайская одержимость. В спонтанном импульсе, в готовности индивида к самозаклaнию увидел он вызов этике эпохи торгашей, «женственным» устоям современной ему культуры. Действенный выплеск мужской энергии, ритуал единения с императивом влекли за собой «прекрасную смерть». Стоит заметить, что с юных лет писатель увлекался философией Ницше, и рыцарская утопия, вдохновленная «Хагакурэ», возводилась им на фундаменте европейских концепций. Зачарованность смертью и красотой, стыком смерти и красоты — красотой смерти — ось умозрений Мисимы. Не случайно «иконой» писателя оказался истерзанный, но вызывающе чувственный св. Себастьян. Архетип, актуальный для мазохистской по духу культуры европейского декаданса. Таким желал бы казаться мужчина модерна. Ему надлежало искать экстремальной остроты удовольствий в удушающей хватке роковых обольстительниц. Наслаждаться подчинением избраннице, не стыдясь кровавых увечий — трофеев любовных битв. Японский писатель перенял у западных декадентов общий чертеж поведенческой схемы, но функции «прекрасной дамы» взяла на себя имперсональная сила: бездна зияния — смерть. Дело в том, что японское рыцарство не знало концепта служения «даме сердца». Верность принципам, преданность господину в «мужской вселенной» самураев были важнее любовных смут. Оправдание собственной тяги к «стильной» погибели Мисима заимствовал из «Хагакурэ», где сказано недвусмысленно: «Путь самурая — смерть».

«Самый известный в мире японский литератор XX века», — так рекомендует Мисиму его переводчик Григорий Чхартишвили. В американских фильмах «из жизни интеллектуалов» на книжных полках можно разглядеть томики маститого самоубийцы (рядом с изданиями Кьеркегора и Камю). Впрочем, один из японистов обмолвился в телеинтервью: молодежь на родине забывает Мисиму. Читая лекции в Японии, он выпытывал у студентов: известен ли им данный автор? Знали немногие, прочли — единицы. Говорят, что стиль и язык писателя нынешним соотечественникам кажутся достаточно архаичными. Предчувствуя это, Мисима будто бы завещал иностранцам осуществлять перевод не с оригинала, а с американского английского. Но, возможно, устаревает не только язык — проблематика книг Мисимы представляется юношам нового века излишне выспренней и ретроградной.

В нашей стране Юкио Мисима прочно утвердился в кругу респектабельных авторов. Печатать его прозу начали в начале 90-х — в числе других «утаенных» книг. Популярность писателя зарождалась в России на стыке двух модных поветрий. Рецидив спроса на декаданс (метания Серебряного века) совпал с увлечением азиатской экзотикой, самурайской эзотерикой в том числе. И все же «главным японцем» в России этот писатель так и не стал. Хотя интерес к его фигуре сохраняется — за последний год издано несколько новых переводов, — харизма Мисимы меркнет в тени успеха очередного хитмейкера с Японских островов Харуки Мураками.

Как определить жанр этой странной судьбы? Почитатели Юкио Мисимы видят в ней высокую драму, жертвенный акт во имя торжества рыцарских добродетелей. Срастание биографии с искусством. Кому-то ближе иная трактовка: жизнь Мисимы — черная комедия. Ехидная притча о крахе позера с гиньольным кровопусканием в конце. Оригинальную версию предложил недавно Виктор Пелевин. В рассказе «Гость на празднике Бон» он описывает предсмертные мгновения писателя. Мисима у Пелевина — жертва «замутненного сознания». Концентрация на частностях и мнимостях — эго, смерти и красоте — уводит его от осознания космичности истинного Пути. Лишает деяние позитивного смысла. Герой гибнет обескураженным — не такого конца ожидал.

«Тонкая красная линия», режиссер Теренс Малик

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Гуманизм силового вмешательства

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ВОЙНЫ НА ЭКРАНЕ

1

Командир подразделения «Морских котиков» лейтенант Уотерс (Брюс Уиллис) в кульминационный момент военного боевика «Слезы солнца» поставлен в ситуацию этического и карьерного выбора. Выбора трудного, но принципиального. По сути, от его решения (и от авторской оценки этого решения режиссером Антуаном Фукуа) зависит, какая концепция войны сегодня может считаться справедливой и гуманной нормой международного права, а какая будет служить примером антинормы, преступления против человечества. Отряд американских спецназовцев под командованием опытного ветерана, отличившегося не в одном колониальном инциденте, заброшен на территорию Нигерии. Судя по начальным кадрам, сделанным в документалистской манере и подражающим военным телерепортажам CNN или BBC, там разгорелся кровопролитный конфликт между захватившими власть исламистскими партизанами и христианской частью населения, верной свергнутому правительству и подвергаемой жесточайшему геноциду. «Гуманная» задача, поставленная перед американскими десантниками, звучит предельно отчетливо: вывезти из расположенной в джунглях христианской миссии тех «врачей без границ», кто обладает белым цветом кожи и европейским или американским гражданством. Белый расизм в «Слезах солнца» принимает своеобразный оборот. Он камертоном проходит через весь фильм и предстает цивилизованным «двойником» религиозного фанатизма и этнической ненависти, раздирающих постколониальные регионы.

Добравшись до миссии, спецназовцы обнаруживают неожиданное препятствие: доктор Лена Хендрикс (Моника Беллуччи), считающая себя нравственно ответственной за спасение вверенных ей жизней, отказывается покидать госпиталь, если отряд не захватит с собой больных и раненых, способных самостоятельно передвигаться. Примечательно, что Лена Хендрикс стала гражданкой США только благодаря замужеству. Отсюда следует несколько примитивная, но ясно вычитываемая аллегория. Европейское Содружество, далеко не монолитное, вынужденное считаться с американскими военными операциями, не устает напоминать американской армии о необходимости быть милосердной, соблюдать моральный долг и правовые хартии. Репертуар конфликтов, многочисленных в «Слезах солнца», пополняется еще одним — между активным, брутальным Новым Светом и сострадательной, резонерской Европой.

Лейтенант Уотерс пускается на уловку, делает вид, что готов эвакуировать всех, снаряжает беженцев для длительного перехода, но, очутившись возле взлетной полосы, силой усаживает Лену Хендрикс в боевой вертолет. Эпизод, когда Уотерс, пролетая над разоренной повстанцами миссией и видя, что сделали партизаны с телами оставшихся там служителей и тяжелобольных отдает распоряжение развернуть вертолеты и прийти на помощь беженцам, вызвал нема-

ло ехидных насмешек в американской прессе. Ироничные аргументы, приводимые против такого сценарного решения, более чем оправданны. Вряд ли, с высоты птичьего полета наблюдая картину этнического насилия, бывалый армеец, закаленный в колониальных стычках, моментально поддался бы велению сердца, да еще с такой силой, чтобы нарушить воинскую дисциплину и ослушаться спущенного сверху приказа. Но именно абсолютное неправдоподобие этого ключевого эпизода и убеждает в его искренности и крепких мотивировках.

Безусловно, поведением спецназовцев управляют вовсе не эмоциональные импульсы, не жалость и не сострадание. Явно здесь не идет речь и о продуманных прагматических установках. Уотерс и его люди полностью отдают себе отчет в том, что транспортировка беженцев из Нигерии в соседний Камерун не означает их освобождения от перспективы террора и этнических чисток. Наоборот, это только их временное перемещение из одного фильтрационного лагеря в другой, и еще неизвестно, где их участь окажется мягче, а где плачевнее. Героикой американского спецназа руководит «политика разума». Иными словами, рациональное и внятное осознание того, что сохранить цивилизованное лицо возможно лишь в результате вмешательства в этническую бойню, в противном случае это лицо будет потеряно. Кардинальный выбор, совершенный Уотерсом, утверждает платформу нового понимания войны как планомерного вторжения в чужую геополитическую ситуацию, если она представляется неправедной и небезопасной для остального человечества.

Но внешне самоуправные действия Уотерса в современном милитаристском контексте далеко не столь оригинальны. Логически они подчинены доктрине «нового военного гуманизма», обоснованной Ульрихом Беком в газете Süddeutsche Zeitung накануне натовских бомбардировок Косово (для мирового интеллектуального сообщества они стали камнем преткновения, разделившим политических мыслителей на два непримиримых лагеря — сторонников и противников силового урегулирования кризиса). Знаменитый социолог, в 1992 году выдвинувший концепцию «общества риска» (он подробно изучил факторы риска, не снимаемые, а, наоборот, актуализируемые постиндустриальным капитализмом), точно уловил конъюнктуру момента и четко отреагировал на растерянность, царившую весной 1999 года в интеллектуальных и политических элитах. Традиционные гуманистические ценности уступают место милитаристской программе гуманитарного вмешательства (ее активным сторонником выступил Вацлав Гавел, возвестивший завершение эпохи национальных государств). Программа эта утверждает целесообразность введения ограниченного контингента на чужую территорию, если там не соблюдаются международные уложения о правах человека и, главное, если тамошний авторитарный режим представляет угрозу для мирового сообщества. Якобы человеколюбивый жест лейтенанта Уотерса хорошо укладывается в политические сценарии «гуманитарного вмешательства» в этнические распри.

2

Надо отметить, признание и легализация производимых сверхдержавами жестов гуманитарного вмешательства существенно видоизменяют систему гуманистических принципов, определяющих и теорию войны, и практику боевых действий. Традиционный военный гуманизм опирался на высказанную в гегелевской философии истории идею гражданского общества и соответствующее ей представление о суверенитете личности. Финальной целью военного конфликта, будь он вызван территориальными претензиями или религиозным рвением, будь он освободительным или захватническим, являлось отстаивание норм национального суверенитета и стандартов человеческой автономности. То, что движение к этой «святой» цели сопровождалось утверждением демонической воли полководца или абсолютного господства правителя, всегда привносило в риторику военного гуманизма эффект противоречивой двойственности.

Пожалуй, мало где изъяны и величие традиционного военного гуманизма выведены с такой убедительностью, как в эпической драме Стивена Спилберга «Спасение рядового Райана». Действие фильма приурочено к переломному для

хода второй мировой войны моменту высадки войск союзников в Бретани. Вместо того чтобы доблестно сражаться на передовой, отряд капитана Джона Миллера (Том Хэнкс) вынужден с большим риском для жизни рыскать по провинциальным французским городкам, частично оккупированным немцами, в поисках неизвестно куда заброшенного рядового Джеймса Райана. Из центральной ставки командования пришел приказ вернуть некоего рядового Райана с линии фронта, приказ вроде бы архигуманный, поскольку все братья Райана погибли и он остался единственным утешением семьи. Попадая под обстрелы, теряя людей, измотанных и недовольных нелепым приказом, капитан Миллер не устает размышлять над тем, стоит ли жизнь неведомого ему рядового всего приложенного ради его спасения героизма и преодоленных тягот. Вердикт Спилберга недвусмыслен. Безусловно, стоит, ведь священная сверхзадача войны включает в себя неустанную борьбу за привилегии человека быть суверенной и самоценной индивидуальностью.

Подобный идеологический пафос разделяют и многие персонажи «Тонкой красной линии» Теренса Малика, и особенно фильма «Мы были солдатами» Рэндалла Уоллеса, где сражение американских и вьетнамских частей в ноябре

«Апокалипсис сегодня», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

1965 года подано в соответствии с наиболее шаблонными требованиями политкорректности. В картине «Последний мост» Ричарда Аттенборо, описывающей примерно то же самое время, что и «Спасение рядового Райана», французские буржуа или аристократы жертвуют суверенностью своего жилища, позволяя устроить там артиллерийскую батарею или полевой госпиталь не только ради победы демократии над нацизмом, но и ради триумфа своего «я», своего человеческого начала над животными инстинктами страха и самосохранения.

Теоретики войны, от Гоббса до Клаузевица, приписывают ей статус и катастрофы, и универсального Блага, позволяющего достичь мира и стабильности путем искоренения локального зла. Метафизическое приятие войны достигает особого размаха в русском религиозном ренессансе. В «Оправдании добра» Владимира Соловьева война прославляется как орудие преодоления индивидуализма и слияния всего человечества в соборном всеединстве. Для Николая Бердяева, согласно его тезисам из книги «Философия неравенства», война есть спасительный выход из монотонного однообразия исторического прогресса и место построения нового антропологического типа, приближенного к Божественной природе. Безусловно, травматический опыт осмысления того, что привнесли и что унесли с собой первая и вторая мировые войны (а также вьетнамский синдром в Америке и афганский в России), значительно остудил желание связывать военную апокалиптику с гуманистическими идеалами. Тем не менее еще до недавнего времени бытовала иллюзия высшего предназначе-

ния войны. Будто бы именно она гарантирует охрану и защиту той суверенной территории, экзистенциальной или географической, что отдельное государство, нация или человек признают своей по праву крови или из властных амбиций (отчасти эту иллюзию подорвал в 1982 году обернувшийся драматическим взаимонепониманием бывших империи и колонии конфликт вокруг Фолклендских островов).

3

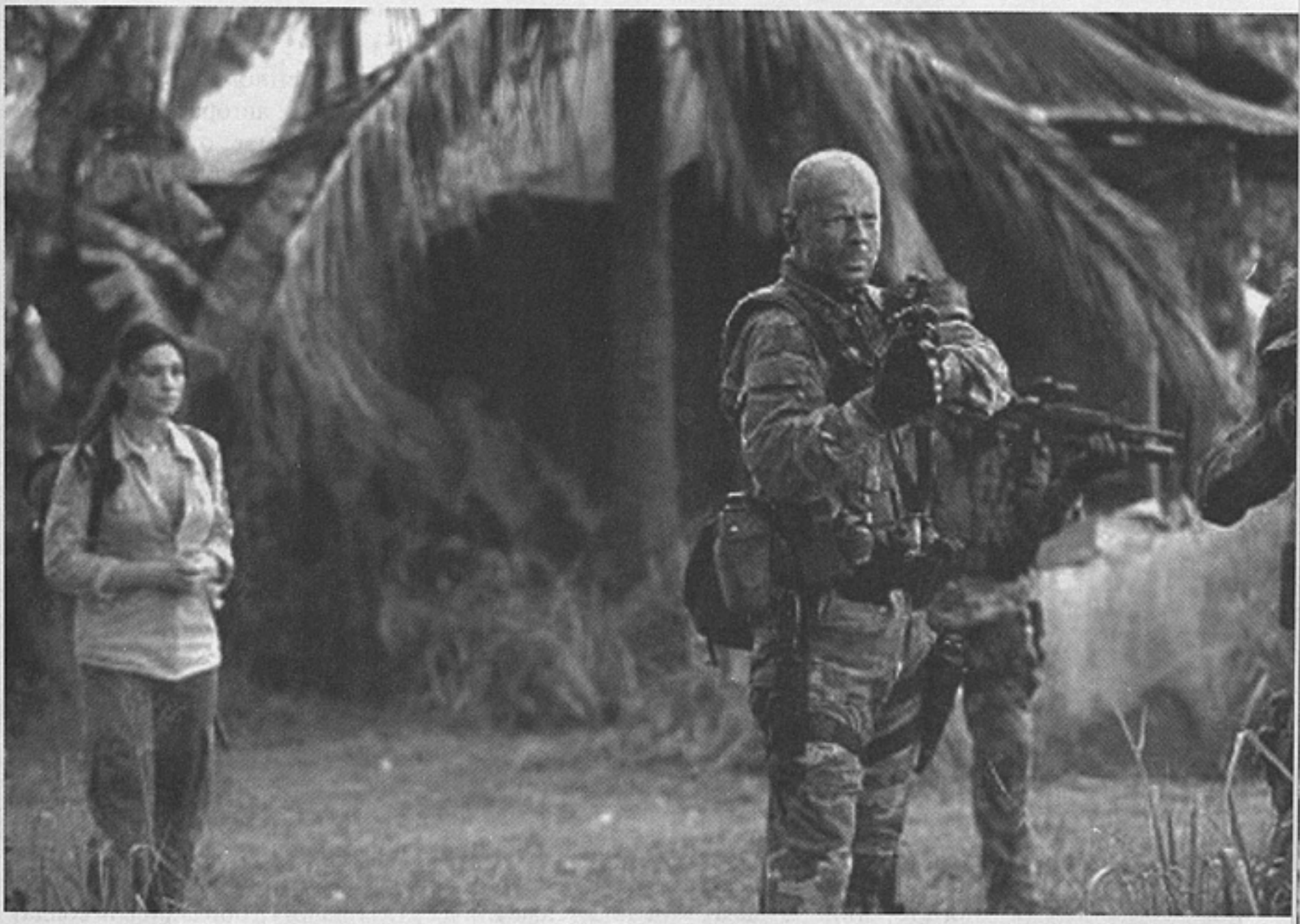
Война сегодня подразумевает уже столкновение не (более или менее) равноправных армейских группировок, а военной машины развитой сверхдержавы с несоразмерными ей по силам отрядами повстанцев из экономически отсталых регионов. Чем кардинально отличается гуманитарная интервенция от колониальных войн XX века, например, от американских операций в Северном Вьетнаме или советского вторжения в Афганистан, так это совершенно иным геополитическим результатом «на выходе». Колониальная политика все-таки предполагала насаждение на «подведомственных» землях своего административного права и более современных форм производства. Колониальная война в длительной перспективе должна была бы привести к качественному повышению цивилизационного уровня и экономического состояния (другое дело,

«Апокалипсис сегодня», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

что на практике она часто стимулировалась желанием разграбить еще недограбленное). Метрополия инвестировала средства в колонию, рассчитывая быстро получить многократную прибыль. Гуманитарная интервенция, выраженная в череде карательных мер против неугодных сверхдержавам затрагивающих ее бизнес-интересы лидеров, напротив, стремится поддержать — или превысить — уже существующий в регионе уровень нищеты и варварства. Косвенная задача интервенции не снизить, а довести до максимума накопленный в стране потенциал недовольства, тем самым спровоцировав социальный взрыв.

Показательный образец гуманитарного вмешательства, задуманнного молниеносным захватом партизанских главарей и завершившегося красноречивым фиаско, воссоздан в «Падении «Черного ястреба» Ридли Скотта. Здесь выдержанный жанр военного боевика переплетается с элементами фантастического триллера (лабиринтообразная топография африканского города, подобно автоцитате, повторяет запутанные сочленения отсеков на космическом корабле из «Чужого» или антиутопическую карту мегаполиса из «Бегущего по лезвию бритвы»). 3 октября 1993 года армейский десант, отправленный на четырех вертолетах типа «Черный ястреб» для поимки вождей исламского сопротивления, тайно собравшихся в жилом квартале столицы Сомали, буквально в первые полчаса терпит крах. Два вертолета подбиты и вынуждены приземлиться в контролируемых повстанцами районах. В результате рассредоточенные по городу бригады спасения пробуют отыскать раненых или попавших в плен пилотов, поминутно вступая в беспорядочную перестрелку то с партизанскими лазутчиками, то с ожесточенными местными жителями.

Чего, видимо, пришедшие с миротворческими намерениями американские солдаты не ожидали, так это безудержной ненависти, с которой их встретили буквально все участники этнического противостояния в Сомали. Безупречно экипированные, американские десантники короткими перебежками продвига-



«Слезы солнца», режиссер Антуан Фукуа

ются под палящим солнцем мимо голых и тощих африканских детей, рискуя попасть под пулю, выпущенную из любой бойницы или укрытия. Несколько дидактический фильм Скотта практически не оставляет сомнений: столкновение двух цивилизационных моделей — технически и финансово обеспеченной и находящейся на примитивном промышленном уровне — нередко оборачивается торжеством последней в силу ее традиционалистской инерции.

Доктрина гуманитарного вмешательства сделалась главенствующей военной стратегией в период бомбардировок Югославии. Но пропагандировать ее военные эксперты принялись еще в начале 90-х годов, после окончания «холодной войны» и падения «железного занавеса», когда мир стал однополярным,

когда страх перед атомной бомбой, перед угрозой извне сменился ежесекундными опасениями террористического акта, фрустрированным ожиданием удара изнутри системы.

Когда в 1991 году Бодрийар произнес известный афоризм: «Войны в Персидском заливе не было», это было истолковано как диагноз, констатирующий, что война превратилась из реального события в медиальное шоу, транслируемое по спутниковым сетям. Отчасти это верно, но верно и другое. «Буря в пустыне» менее походила на традиционную войну (ее, наверное, и не было, тут Бодрийар прав), чем на санкционированное военным альянсом силовое вмешательство.

В идеологии и тактике современной войны метаморфозам подверглась одна значимая деталь: теперь исчез фактор защищенности (конституцией или уставами ООН). Теперь потенциально любое государство, уличенное в провинностях перед мировым сообществом, может подвергнуться превентивному военному удару или акту возмездия. У программы гуманитарного вмешательства есть и еще один уязвимый пункт: приходится надеяться только на благоразумие и этическую честность военачальника, принимающего решение о масштабах интервенции. Если этический выбор лейтенанта Уотерса из «Слез солнца» говорит сам за себя, то еще вопрос, какими корыстными помыслами могут быть мотивированы отданные приказы о начале гуманитарного вторжения.

4

Проблематика гуманизма фигурирует в качестве непременного ядра многих документальных или игровых изображений войны. Ведь их авторам волей-неволей приходится смягчать и рационализировать абсурд и хаос, отличающие реальный, эстетически неприукрашенный ход войны. Структура батального повествования — и диегезис военного боевика — основана на точно просчитанном стяжении (или расторжении) двух планов: высокого символического плана милитаристской риторики и несимволического плана, где ужас и страдания неотчуждены, а отдельный человек — не более чем пушечное мясо. Режиссерская трактовка и оценка войны подчинены неустойчивому балансу, найденному автором между патетикой войны, ее Символическим, и безумием войны, ее Реальным, если обратиться к психоаналитическому словарю Жака Лакана. В военных драмах физиология и натурализм парадоксальным образом либо почти изгнаны, либо значительно приглушены, зато идеология буквально въедается не только в героизированные реплики персонажей, но и в их телесную пластику. Конфигурация армейского опыта в жанре военного триллера задается тем или иным соотношением двух неразрывных планов — героики и безумия войны, ее Символического и Реального; это же соответствие предопределяет модель гуманизма, преобладающую в определенный исторический период.

Модель универсального гуманизма, на протяжении XX века занимавшая, пожалуй, лидирующее место, узаконивает войну подобно неизбежному сражению за всеобщие символические ценности, за конституционный и демократический образ жизни. Война прагматична, поскольку является надежным средством поддержания стабильности и мирового порядка. Но помимо позитивного смысла она обладает и негативным «приложением» в виде неотвратимых смертей и разрушений. Логическая, санкционированная нравственным правом идеология войны сталкивается со своей необъяснимой и неуправляемой темной стороной. Отдавая жизнь за символическую правоту, образцовый солдат догадывается, что алогизма войны, ее (не)человеческой жестокости не избежать, но он пытается эту неизбежность не принимать в расчет. Стоит подчеркнуть, господство такой модели обеспечивали не только политические условия (вроде гонки вооружений), но и метафизическая идея, что гуманистические основания конструируются в результате встречи с небытием, с овеществленным ничто. Идея, популярная и среди консервативных философов вроде Хайдеггера («Письмо о гуманизме»), и среди левых французских интеллектуалов (приведем для примера «Бытие и ничто» Сартра).

Число фильмов, следующих этой модели, ей подыгрывающих или с ней несогласных, за вторую половину XX века достигло значительных масштабов.

Классикой батального жанра, эмблемами и проводниками мифологии войны по праву считаются «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы и вьетнамская трилогия Оливера Стоуна («Взвод», «Рожденный 4 июля», «Небо и Земля»). В этих оскароносных лентах предъявлена, наверное, исчерпывающая деконструкция милитаристской риторики. Символический пафос войны всегда сопровождается высвобождением вируса насилия, проникающего в растерянное сознание солдат и офицеров, заброшенных в зону боевых действий. Две ипостаси войны — ее символическое величие и нарастающая эскалация насилия — в пытающемся сохранить объективность «Взводе» Оливера Стоуна персонифицированы в ненавидящих, презирающих друг друга лейтенантах. Элиас Гродин (Уильям Дефо) ратует за человечное отношение к вьетнамским поселенцам, а Боб Барнс (Том Береджер) пропагандирует расистскую политику истребления «желтых чужаков». Рядовой Крис Тейлор (Чарли Шин), по замыслу режиссера служащий этическим фокусом военного гуманизма и носителем его практических критериев, постепенно убеждается, что победить (в себе) ипостась жестокости и насилия возможно, только самому сделавшись ее составной частью. Поэтика универсального гуманизма основывается на фундаментальной

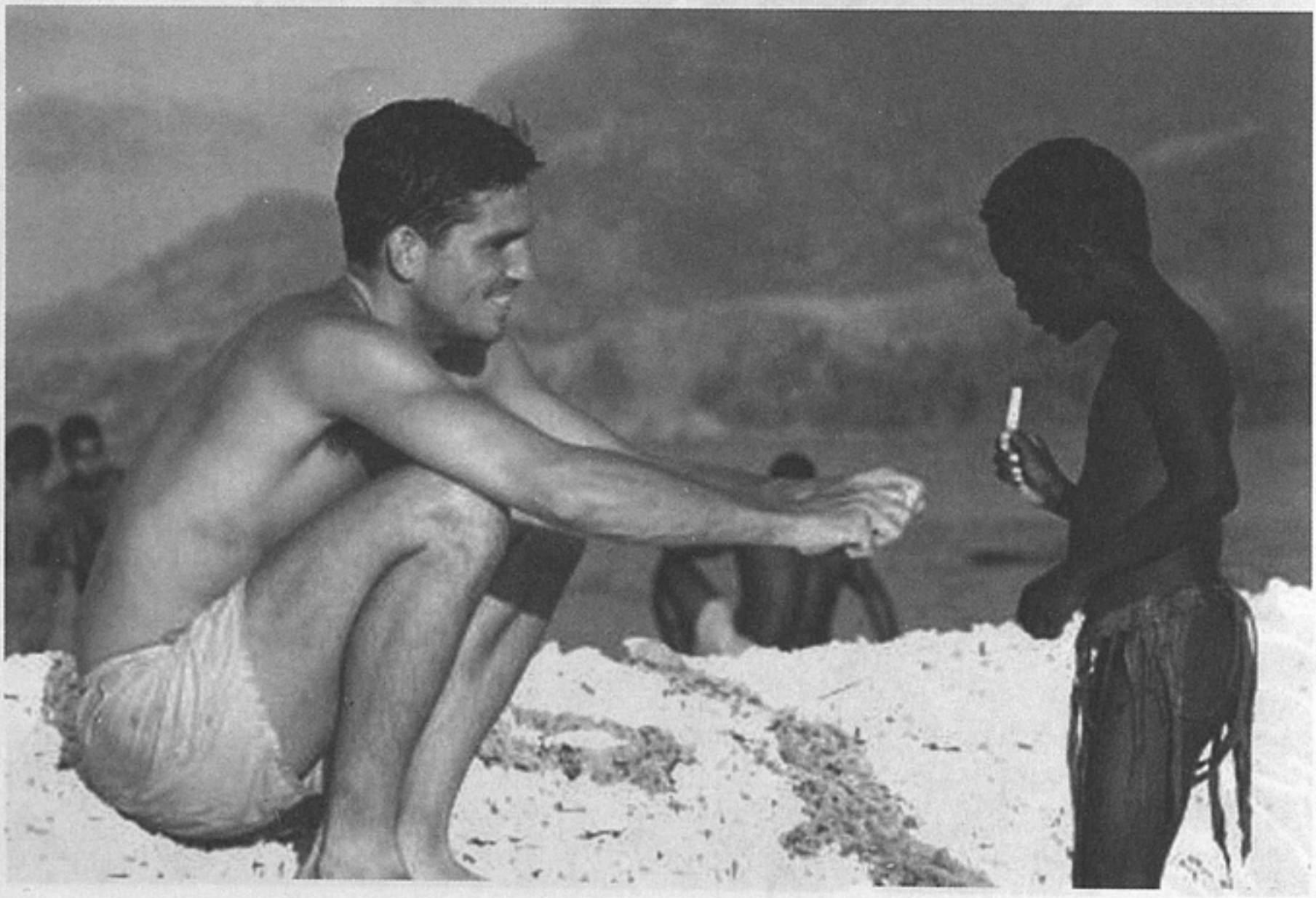
«Спасение рядового Райана», режиссер Стивен Спилберг

уверенности: война — это эксцесс, помогающий разрешить извечное соперничество добра и зла, воплощаемых либо враждебными армиями, либо «плохим» и «хорошим» парнем из одного внешне сплоченного взвода.

80-е годы привнесли в представления о гуманистической подоплеке войны новые нюансы. Ультраскоростной рост телекоммуникационных технологий способствует тому, что гуманистические взгляды становятся относительными, присваиваются телевидением, рекламой или политическим пиаром и начинают перекраиваться в угоду рыночным интересам. В результате возникает очередной тип гуманизма — медиальный, сопутствующий поглощению военных образов и символов развлекательной индустрией зрелищ. Попадая на экраны телевизоров или дисплеи компьютеров, то есть на медиальную фабрику информации, война сразу же приобретает условный и карнавальный характер. Война теперь — полуигрушечный продукт дизайнерских манипуляций реальностью. Ее символическая героика смотрится раскрученным рекламным брендом, а ее реальное безумие выглядит забавным элементом эксцентричного шоу.

Поль Вирилио, неоднократно говоривший о симулятивных приемах, используемых визуальными искусствами для моделирования военной реальности (его книга 1984 года называется «Война и кино»), предложил выделять три стадиальных типа войны. Во-первых, война массы, характерная для античности и Средних веков, затем война пороха, изобретенная в Новое время, и, наконец, информационная война, симптом постсовременности. Под информационной войной Вирилио подразумевает медиальное событие, имитирующее черты настоящей военной схватки, но фактически представляющее собой только транслируемый в реальном времени спектакль, проплаченный заинтересованными в новостном поводе медиамагнатами.

Остроумной и печально правдивой иллюстрацией к этому тезису Вирилио служит фильм Барри Левинсона «Плутовство» («Хвост виляет собакой»). Уличенному в сексуальном домогательстве президенту США грозит импичмент, и чтобы его предотвратить и отвлечь внимание избирателей, тайный агент Конрад Брин (Роберт Де Ниро) поручает ловкому голливудскому продюссеру Стэнли Мотсу (Дастин Хоффман) инсценировать краткосрочную войну с Албанией (Албания выбрана, поскольку для американского обывателя она не более чем



«Тонкая красная линия», режиссер Теренс Малик

географическое «слепое пятно»). Оказывается, если отснять в павильоне американскую старлетку, с помощью компьютерного монтажа окружить ее руинами и воронками от бомб, а фоном пустить звуковую дорожку, подражающую бесперебойной канонаде, то миллионы одураченных телезрителей поверят, что их страна ведет интенсивную военную кампанию. В этом медиальном гротеске все понарошку, все бутафорское, настоящая только смерть продюсера, из-за непомерного честолюбия решившего раскрыть телезрителям авторство этого надувательства.

5

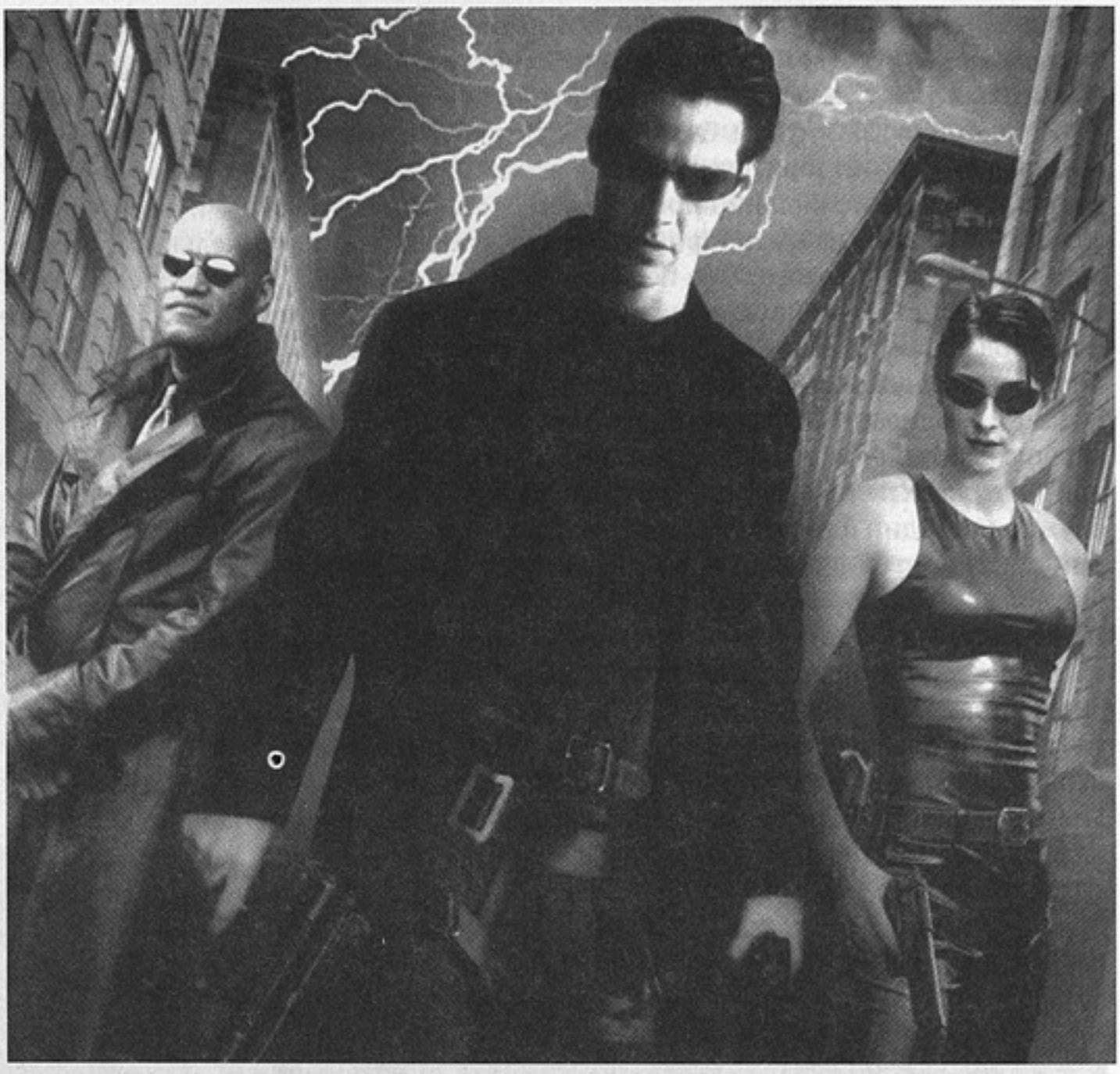
Возможно, эпоха информационно-компьютерных войн, когда за регулярностью атак и количеством «жертв» можно заинтригованно следить из комфортного кресла перед телевизором или прикупив игровую приставку к персональному компьютеру, затянулась бы надолго. Если бы не натовские бомбардировки в Югославии, 11 сентября, свержение режима Саддама Хусейна в Ираке и многое другое... Война неожиданно предстала не смешным и шуточным, а серьезным, слишком серьезным «мероприятием», отсылающим к персональной ответственности всех и каждого. Она неожиданно перестала быть чудовищной аномалией, вытесненной на культурную периферию; вместо этого она претендует на роль повседневной нормы, получив циничное «имя» контртеррористической операции и распространившись повсеместно. Феномен «столкновения цивилизаций» (описанный Хантингтоном в одноименной книге), когда индустриально развитый, либеральный Запад несет «свет просвещения» на консервативный, патриархальный Восток, все больше и больше походит на устаревшее заблуждение. Один из основателей культурной антропологии Клифорд Гирц в серии статей, опубликованных в New York Review of Books весной 2003 года, ставит под вопрос «образ врага», увиденный Западом в исламском фундаментализме и трактует сегодняшний «третий мир» предельно расщепленным на множество враждебных или дружественных Западу моделей. Символический порядок Запада, ранее пытавшийся урегулировать и снизить коэффициент нищеты и разрухи в странах «третьего мира», теперь стремится удержать на одном уровне царящее там неблагополучие. Не позволяя консолидироваться фундаменталистским силам, современная война хоть как-то поддерживает стабильность западной социальной системы.

Доктрина «гуманитарного вмешательства», предписывающая максимально быстро и ответственно решить, требует ли ситуация сторонней военной помощи, знаменует появление нового ситуативного гуманизма. Моментальный этический выбор диктуется уже не абстрактными убеждениями, а особенностями данной непредсказуемой ситуации, нередко требующей знания чужих поведенческих кодов или хотя бы уважения к ним. Когда лейтенант Уотерс выводит из Нигерии толпу беженцев и скрывающегося среди них единственного наследника интернированной президентской семьи, попутно хотя бы в одной деревне расправляясь с партизанскими головорезами, которые устроили этническую чистку, вряд ли он (да и режиссер фильма) отчетливо догадывается о подлинных мотивациях этой самовольной героики. Военное вмешательство в гуманитарную катастрофу работает на поддержание символических принципов, заложенных в основу западной цивилизационной модели. И только признав охваченные этническими раздорами регионы «третьего мира» для себя чужими, непонятными и неподконтрольными, Запад сможет еще раз убедиться в прочности своего символического статуса.

Конечно, сказанное в первую очередь относится к кинематографической поэтике войны, а не к ее политическим или социальным сценариям. К сожалению, реальная война ведется не на экранах дорогих кинотеатров с дорогой звуковой системой и не на плоских экранах домашних телевизоров. Неотъемлемая заслуга жанра военного триллера и его «умных» образцов, вроде тех же «Слез солнца», в том, что они подталкивают зрителя произвести перепроверку собственных этических воззрений и общих гуманистических принципов, принятых им за непреложную истину. А заодно неопровержимо демонстрируют, насколько близки сегодня эстетические и политические тенденции.

ДМИТРИЙ КОММ

Перезагрузка закончена, революция отменяется



«Матрица»

«Что случится, если Нео победит? Если все съедят по красной таблетке? Мы получим миллиарды голых, слабых бедолаг, у которых нет работы, нет идентичности, нет семей, нет законов, нет традиций, нет надежды, нет этики, нет даже представления о том, что с ними случилось. Нет ничего. Они будут просто кусками мяса среди руин, чье небо рухнуло и чьи боги загадочны, капризны, враждебны и всесильны»[1].

Так рассуждал известный американский писатель-фантаст, один из крестных отцов киберпанка Брюс Стерлинг после выхода первой «Матрицы». Главную, по его мнению, проблему фильма он назвал «проблемой хиппи». Суть ее в том, что революция хиппи может существовать только при условии отсутствия победы. В тот момент, когда хиппи победят, их идеология потерпит поражение.

Лэрри и Энди Вачовски, несомненно, имели возможность ознакомиться с мнением гуру киберпанка относительно их творения; сегодня мы знаем, каким оказался их ответ. Кто-то сочтет его убедительным, кто-то нет, но одно очевидно: он вполне концептуален. Братья не стали пытаться опровергнуть Стерлинга

[1] Bruce Sterling. Every Other Movie is the Blue Pill. — In: Exploring the Matrix. New York, 2003, p. 28.

и конструировать счастливый мир, в котором «революция хиппи» победила. Они просто задали другую систему координат. В итоге вместо разрушения Матрицы в третьей серии зрителю показали ее спасение — вот уж, действительно, революция. Оказалось, что Брюс Стерлинг, подобно многим интеллектуалам, так увлекся эффектными рассуждениями о «пустыне Реального», что совершенно не заметил другой текст, возникающий в первом фильме. Надпись, висящую над дверями Пифии, на которую она указывает Нео в момент его первого визита. Надпись гласит: «Познай себя». Как выяснилось, братья Вачовски именно эти слова решили рассматривать в качестве девиза трилогии.

Здесь я должен отослать читателя к статье «Экшн познания», в которой мы с моим соавтором Анжеликой Артюх пытались проследить связь фильмов о Матрице (на момент написания текста вышли только две серии) с гностицизмом и ренессансным неоплатонизмом[2]. После публикации этой статьи некоторые коллеги упрекали нас в том, что мы пытаемся вложить смысл туда, где его нет. Их аргументы носили примерно такой характер: «Ребята, вы напрасно усложняете, это же масскульт; всё сделали реклама и бюджет; публика купилась на спецэффекты, и нечего огород городить!» Я не собираюсь подробно рассматривать здесь подобный подход, поскольку считаю его непрофессиональным и некорректным. Скажу лишь, что вряд ли даже самая агрессивная реклама может заставить кого-либо из читающих сейчас эту статью уверовать в то, что, к примеру, Филипп Киркоров является лучшим певцом в мире. Но многие почему-то убеждены, что хотя сами они не подвержены рекламному «зомбированию», все остальные руководствуются в своих предпочтениях исключительно рекламой. У фильма «Водный мир» бюджет был в три раза больше «Матрицы», неслабая реклама и суперзвезда в главной роли, что не помешало ему с треском провалиться в прокате. Если отбросить высокомерное презрение к популярной культуре (когда пишется «публика», а подразумевается «быдло»), то следует признать, что в таком фильме, как «Матрица», имеющем столь значительный успех, должно содержаться нечто, приходящее в резонанс с коллективным бессознательным аудитории. И тогда прямой обязанностью критика окажется вычленение и описание этого содержания, пусть даже с риском ошибиться.

Говоря вкратце, согласно воззрениям гностиков, окружающий человека материальный мир иллюзорен и сотворен несовершенным Демиургом (который иногда отождествлялся с ветхозаветным Богом). Человек — жертва космического заговора: его божественная душа была обманом заточена этим самым Демиургом в физическую оболочку. Все люди делятся на три категории: гилики — сыны материи, не способные узреть истину; психики, интуитивно чувствующие несовершенство мира; наконец, пневматики — одухотворенные, познавшие тайну мира и ставшие равными богам.

Разумеется, речь шла не о том, что создатели «Матрицы» пытались в прямом смысле слова воскресить замысловатую гностическую мифологию. Здесь, скорее, стоит говорить о стиле мышления, который можно условно назвать гностическим (и который, вероятно, намного древнее самого гностицизма). Колоссальный успех двух первых «Матриц» доказывает, что это мышление активно востребовано современным массовым сознанием.

Один из признаков этой востребованности — поразившая популярную литературу и кино тяга к сюжету о тайном обществе, контролирующем жизнь людей, и о том, что за внешне хаотическими событиями скрывается зловещий порядок, который замечают лишь немногие. От американских «Секретных материалов» до русского «Господина Гексогена», от испанского «Клуба Дюма» до австралийского «Города тьмы» этот архетипический сюжет воспроизводился в последние десятилетия с удивительным постоянством. А режиссер «Города тьмы» Алекс Пройас и автор «Клуба Дюма» Артуро Перес-Реверте откровенно признавались в интервью, что использовали в своих произведениях «гностическую фабулу».

Ее отличительной чертой является крайний синкретизм: теория всемирного заговора здесь соседствует с верой в безграничные возможности одиночки,

[2] «Искусство кино», 2003, № 8.

культ избранности — с представлениями о равенстве людей. Однако этот синкретизм — лишь одна из особенностей гностической идеи, а точнее, герметических текстов, служивших философским обоснованием сначала для гностиков, а потом для мыслителей Ренессанса. Другая — и центральная — идея герметизма заключалась в том, что грубый материальный мир представляет собой отражение идеального духовного мира. Человеческий микрокосм есть отображение божественного макрокосма, и, познавая природу, а вместе с ней божественный замысел относительно самого себя, человек способен высвободить свою космическую энергию, вновь найти потерянный рай. Это была поистине революционная концепция духовной сущности познания, сам процесс которого трактовался не только как возможность открыть новые грани науки, но и как прорыв в высшие области религиозного опыта. Герметизму не чужда была идея получения этого опыта через внешнее откровение или пророчество, но еще более важен для него был опыт самопознания, обретения внутреннего взора, способности «смотреть глазами ума»[3]. «Если ты сможешь взглянуть глазами ума, то он [Бог] явится тебе... и потому ты сможешь созерцать образ Божий и даже взять его в свои руки», — гласит Corpus Hermeticum.

Возвращение этой концепции, доминировавшей вплоть до XVII века, но изгнанной из просвещенных умов последователями Картезия, — возможно, одно из главных достижений популярной культуры XX века. Отправившийся за белым кроликом Нео обозначил не начало, а завершение этого процесса, в котором поучаствовало немало кинематографических и литературных героев минувшего столетия — от агента Купера до детектива превентивной полиции Андертона. Но еще более, чем в самих произведениях, так называемый «герметический импульс» прослеживался в критической интерпретации этих произведений. Умберто Эко впрямую обвинил постмодернистские концепции критики в том, что они являются «должниками герметической традиции». «Герметическая традиция дает себя знать всюду, где считается, что текст — это всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатели — смысл»[4].

Однако первая «Матрица» как раз и была таким текстом, который давал повод для поистине бесконечных интерпретаций — хоть в русле марксизма, хоть в ключе даосской философии. Имелись там и теория заговора, и тайное общество «пневматиков». Все это позволило Брюсу Стерлингу иронизировать: «Вачовски — это парень, который может совместить три разных континента в одном фильме и восемь разных философий в одной голове». Однако уже после выхода «Матрицы» на экран другой писатель, Джон Ширли, лауреат премии Брэма Стокера и соавтор сценария «Ворон», называл гностицизм в качестве одного из источников вдохновения братьев в статье с говорящим названием: «Матрица»: Познай себя»[5], а Village Voice писал о гностицизме и юнгианской психологии, как об идейной основе картины.

После фильма «Матрица: Перезагрузка» стало ясно, что совмещать восемь философий в одной или даже двух головах братьям все-таки трудновато, и они сделали выбор. Об этом выборе свидетельствовало многое, от изменения костюма Нео, который стал напоминать нечто вроде сутаны, до явления Архитектора Матрицы, или персонажа по имени Мастер Ключей. (Ключ — центральный символ герметической философии; почти любой уважающий себя ее адепт, от мифического основоположника учения Гермеса Трисмегиста до Джордано Бруно и Джона Ди, имел на счету трактат, в названии которого фигурировало слово «ключ»; Архитектором ренессансные герметики, а вслед за ними розенкрейцеры и масоны именовали Бога.)

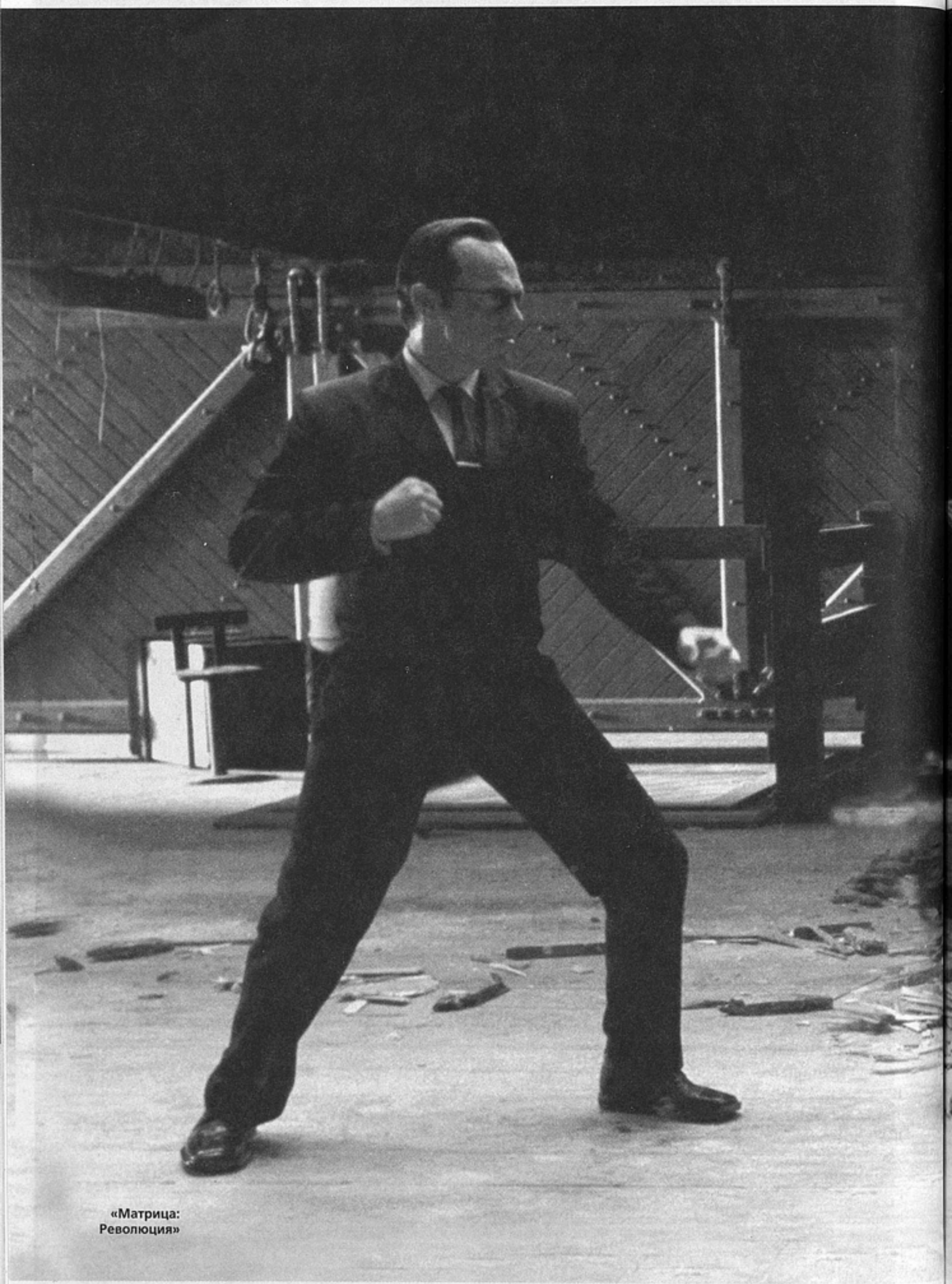
Тут обнаружилось важное отличие «Матрицы» от значительной части произведений, обращавшихся к пресловутой «гностической фабуле». Чаще всего такие произведения эксплуатировали ее мрачную сторону: моральную амбивалентность, сомнительное «тайное знание» и параноидальные теории заговора.

---

[3] Это позволило Юнгу трактовать всю герметическую философию как проекцию психических процессов, в частности процесса индивидуации, личностного осознания.

[4] Эко Умберто. Два типа интерпретации. — «Новое литературное обозрение», 1996, № 21, с. 19.

[5] Shirley John. The Matrix: Know Thyself. — In: Exploring the Matrix, c. 51.



«Матрица:
Революция»

В литературе к ним можно отнести «Выкрикивается лот 49» Пинчона, «Маятник Фуко» Эко, «Клуб Дюма» Переса-Реверте, а также почти все романы основоположника киберпанка Уильяма Гибсона. В кино — «Твин Пикс» и «Девятые врата», «Город тьмы» и «Особое мнение», «Широко закрытые глаза» и лучшие фильмы Ардженто.

Лэрри и Энди Вачовски, также отдав в первой «Матрице» должное этим аспектам, во второй и третьей сосредоточились на принципиально иных вещах — на том, что можно считать позитивным содержанием герметизма. Мысль о том, что знание есть дух и путь к спасению (интересно, что гностики считали познание не обретением нового, а возвращением того, что было утрачено человеком при грехопадении, движением к состоянию первозданного Адама), была воплощена во второй «Матрице» с такой наглядностью, какой не было со времен кубриковского фильма «2001: Космическая одиссея». Это сделало вторую серию умозрительной и холодной, как умозрительны и холодны многие картины Кубрика, но это же и превратило ее в один из самых оригинальных сиквелов в истории кино. Сиквел, который переворачивает оригинал с ног на голову.

Собственно, тема войны с машинами до победного конца была второй «Матрицей» полностью похоронена [6]. Выяснялось, что сам Нео, его избранничество и весь Сион в целом есть лишь часть проекта Матрицы, еще одна система контроля, необходимая для поддержания общей гармонии. Более того, зрителю намекнули, что люди и машины просто позарез необходимы друг другу.

Многие зрители были растеряны, не очень понимая, что происходит на экране и в чем заключается конфликт. Кого-то примирила с фильмом не имеющая аналогов в истории кино сцена погони на хайвее и побоище с сотней агентов Смитов. Но мало кто заметил, что в «Перезагрузке» произошла радикальная смена парадигмы — подлинная перезагрузка авторской концепции.

Если в первом фильме Нео узнавал, что мир, который он считал реальным, в действительности иллюзорен, и обретал настоящую, физическую «пустыню Реального», то в «Матрице-2» совершалась прямо противоположная процедура. Матрица занимала место того самого внутреннего, духовного мира, который, по логике гностиков, является единственно истинной реальностью. Именно в лабиринтах Матрицы искал Нео ответ на свои метафизические вопросы, и от исхода сражений в «виртуальной» Матрице зависела судьба «реального» Сиона. Таким образом, Матрица становилась воплощением психической реальности героя, местом, где следовало «познавать себя», священным для всех представителей киберпанка inner space [7]. А из этого следовало, что борьба должна идти не с Матрицей, но за Матрицу.

Если вовремя осознать смысл этой идейной «перезагрузки», то все события третьей серии «Матрица: Революция» покажутся до неприличия предсказуемыми. Лично я все-таки надеялся на какие-нибудь сюрпризы — например, можно было ожидать возвращения к партизанскому пафосу первой «Матрицы» (название-то обязывало). Но главным сюрпризом «Революции» оказалось полное отсутствие сюрпризов. С педантизмом, достойным роботов, братья довели свой гностический миф до логического завершения. В статье «Экшн познания» мы с А.Артюх предположили, что в последней серии Нео «предстоит совершить нечто вроде жертвоприношения, вновь слившись с Матрицей и этим радикально трансформировав ее, совершив переход от равнодушно-жестокого мира Отца к человечному миру Сына», так оно и случилось. Матрица окончательно превратилась в «верхний», божественный космос, невидимый взгляду простого смертного, где решаются судьбы обитателей «нижнего», земного мира (Сиона). Только Нео с выжженными глазами способен видеть («глазами ума», надо полагать) мир ослепительного сияния — мир машин и гигантское лицо Архитектора.

---

[6] Если быть точным, то похоронена она была уже сериалом «Аниматрица», в одной из картин которого выяснялось, что война с машинами идет исключительно по вине людей.

[7] Относительно сходства между герметической мыслью и кибернетикой см.: Й е й т с Фрэнсис. Искусство памяти. СПб., 1997, с. 288—289.

Финальная битва с агентом Смитом, заполонившим собой всю Матрицу и угрожающим ее существованию, тоже не тянет на неожиданность. С этим персонажем все было ясно еще со второго фильма («имя ему — легион»), если вспомнить, что, согласно представлениям гностиков, лишь с появлением Спасителя обретает самостоятельное бытие Сатана в качестве его равного и могущественного противника. Комментируя гностические воззрения на эту проблему, Юнг писал: «Если не учитывать своеобразный дуализм персидской религии, то окажется, что в ранний период духовного развития человечества не было еще никакого подлинного дьявола. Он намечен в ветхозаветной фигуре Сатаны. Однако настоящий дьявол впервые выходит на сцену лишь в качестве *противника Христа*, и вместе с ним нам открывается светлый мир Бога, с одной стороны, и адская бездна — с другой. Дьявол автономен, он не может быть подчинен власти Бога, ибо в этом случае не сумел бы выступать противником Христа, но был бы всего лишь какой-то машиной Бога»[8].

Обретение Смитом-дьяволом автономности, его бунт против создателя Архитектора («Я хочу то же, что и вы, мис-стер Андерс-с-сон. Я хочу — всё!»), сражение в небесах, в юнгианском апокалипсисе огня и воды — как еще мог завершиться этот экшн познания? Нео спасает Матрицу; это может удивить, только если вы пропустили вторую серию. Плюс предназначенная поразить воображение (но почему-то не поражающая его) битва в Сионе, где «Звездные войны» встречаются со «Звездным десантом» и еще бегает клонированная Васкес из «Чужих» с гранатометом в руках. Поражает другое — эта центральная по статусу и продолжительности сцена для развития действия не имеет никакого значения. Как не имеет значения все, что происходит в «нижнем» мире; любая «сионская» сцена — будь то словопрения в Совете или ратные подвиги капитана Мифунэ — может быть изъята из фильма без всякого ущерба для сюжета. Важны лишь события во внутреннем мире Матрицы. Но и это тоже не неожиданность.

Возможно, потому, что настоящая революция уже свершилась во второй серии и братьям Вачовски больше нечего было сказать, они заканчивали третий фильм как бы на автопилоте, по дороге потеряв половину персонажей, вроде Меровингена с его Персефоной. Либо они заболели «комплексом Сокурова», поверив в свою исключительность (избранность?). За это говорит почти полное отсутствие юмора во втором и третьем фильмах.

Но мне кажется наиболее вероятным другой вариант. Лэрри и Энди Вачовски все-таки не слишком опытные режиссеры — когда они начинали делать продолжение «Матрицы», на их счету было всего два фильма. Снимая одновременно вторую и третью части, они невольно делали их как единую картину. Поэтому, в отличие от первой, вторая и третья серии не тянут на цельное кино, но они обретают цельность, если смотреть их вместе (я проделал такой эксперимент) как один фильм.

По сути, две последние «Матрицы» — отнюдь не постмодернистское кино, как первая, с ее восемью разношерстными философиями. Это модерное кино, кино с месседжем, причем одним на двоих. Если так, то месседж в том, чтобы проиллюстрировать, каких вершин достиг «герметический импульс» в популярной культуре на рубеже тысячелетий. Что ж, в герметических манускриптах иллюстрации часто оказывались важнее текста.

[8] Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице. М., 1995, с. 75—76

П У Б Л И К А Ц И И

Георгий Бурков. Середина 80-х годов

ГЕОРГИЙ БУРКОВ

Граф Монте-Кристо по-русски

Мы публикуем фрагменты дневниковых записей Георгия Буркова, сделанных в последние годы его жизни.

Что за явление, которое я назвал комплексом Монте-Кристо? Алкоголик мстит за свое исцеление. И кому? И кому? Людям, которые активно его исцеляли! Проверка на доброту. Тот, кто действительно добр, должен убить себя. Вампиловский ангел на полпути к истине.

Вечные поиски нравственного абсолюта на Руси — это и есть истинная история России и пресловутая загадка русской души.

Вообще-то, цель моих размышлений, которые я собираюсь собрать в единую книгу, и заключается в исследовании этой главной темы. Как удалось сохранить нам, русским, свою душу и свои мечты о свободе человека.

Ведомственность! Начнем от печки. У нас, как везде, есть армия. Стало быть, есть Министерство обороны, есть ведомство. Оно обособлено от остальной нашей жизни по целому ряду очень важных причин. А в исключительных случаях, то есть во время войны, этому ведомству подчиняется вся остальная часть нашего общества. Это важный момент.

У нас есть ведомство внутренних дел. И это тоже государство в государстве. О других ведомствах так вроде бы не скажешь. Ну какая ситуация может привести к власти, скажем, деревообрабатывающее ведомство? Оказывается, это возможно.

В каждом ведомстве существует в зародыше возможность захвата власти. Каждое таит в себе зачатки особой партийности и государственности. Вот где спрятаны главные опасности для всей нации.

История России как *наука* сейчас не существует. Лжедмитрий — неудавшийся Ленин. К примеру. «Объективность» ученых, нежелание связать историю России в единое целое — это просьба о подачке, не больше.

«Борьба» исторических школ смехотворна.

Единая история России, СССР, то есть всех народов, населяющих нынешнюю империю, есть не что иное, как хорошо выверенная система фальсификаций и шулерства, подводящая все течение событий за много веков к единственно «верному» и уже на все дальнейшие века неизменному, то есть к тому, что постоянно переписывается с учетом прошлогодних ошибок, но это не имеет уже никакого значения.

Ни один из академиков не расстанется со своим пайком. Нет дураков! Но если такой дурак и найдется, его тут же затопчут ученики-крохоеды. И вытопчут его историографическую усадьбу так, что никому и в голову не придет, что на этом месте существовала когда-то «цивилизация».

О приблизительности науки вообще я как-то записывал. Наука — ведь это превосходная возможность для нечистоплотных упражнений ума за ради корысти. И суть мысли все-таки не в этом. Борьба, извечная и жестоко изнурительная борьба Добра и Зла, борьба Духов Добра и Духов Зла — вот чем пропитана вся наша Человеческая так называемая Жизнь. Я беру в употребление термины старые, зная, что они несовершенны, что они могут заблудить меня, даже меня, чувствующего неправильность этих старых терминов. Много времени, ближайшего времени, уйдет на поиски слов.

Они там на Западе могут на пустыре построить за три года коммунизм. Просто чтоб позлить нас. Дескать, это, что ли, вы строите?! А то мы все пытаемся догадаться, измучились все! А когда убедятся, что да, это мы строим вот уже семьдесят лет, они развалят этот коммунизм. Любопытство удовлетворено, и ладно. А сам «коммунизм» им не нужен. И нам ведь тоже не нужен. Да и кому теперь он нужен будет?

Хищники органичны в природе. Все эти львы, тигры, волки, лисы, стервятники и т.д ведут очистительную работу в природе. В последнее время их стали называть санитарами. В этом я вижу большую победу здравого смысла над человеческим высокомерием. Человек что-то понял и самодовольно простил хищникам несущественные грехи. И не догадывается, что самому-то предстоит длинный путь пройти, путь страданий, ибо отказаться от своего первенства в природе — дело мучительное. Ведь сперва друг друга считали существами низшими. По отношению к природе человек вел себя, как бандит, существо — с точки зрения природы — внезаконное. Человек сам вышагнул из законов природы. Его уж никогда нельзя было назвать санитаром природы. Ему, человеку, подавай здоровые особи, молодые. Преступное гурманство человека безгранично. Человек очень хорошо понял с самого начала свою бандитскую натуру, свою дьявольскую роль в природе. Именно поэтому он все свои природные инстинкты, то есть все, что еще связывало и связывает его с природой, загнал в рамки тюремных законов и лицемерных условностей. История человеческая по сути своей является непрекращающейся жестокой войной с природой. И прежде всего, природа истребляется внутри себя. И внутри соседа, естественно.

Думаю, что барская милость к «братьям своим меньшим» — обманчивое явление. Может возникнуть надежда, что человек через точные и естественные науки, то есть через разум, придет к пониманию своего места в Природе. Но, как в сказке, тогда человеку нельзя оборачиваться: он превратится в дерево или камень. Царство холодного разума, бездуховности, даже, можно сказать, бесприродности представляется мне явлением мерзким. Гениальный урод? Кто он? Человек? Куда идет? Глупо спрашивать, куда человек идет. Куда идет заяц? Кошка? Но для чего-то существует естественный отбор в природе?! Видимо, все в природе должно жить в гармонии, вместе изменяясь, вместе переживая одни трагедии и радости?

Безобидное возведение Человека на престол Природы обернулось против самого человека. Государство к этому научно-религиозному закону отнеслось деловито и серьезно. Сначала подменили Человека обществом, общество — Человечеством, а потом свергли Человека с престола. Государство — это не Человек, не народы. Это компания людей корыстных (материально и нравственно), это компания деловито-преступных людей.

Человек вернулся обратно в Природу и стал бесправен.

Мы стали говорить об охране и использовании природы и животного мира. Хорошо. Но... Путь предстоит долгий. Нельзя относиться к природе и к животному миру как к подсобному хозяйству. Отношение это напоминает отношение партии к народу.

Надо на себя смотреть реально. Если я догнал оленя и загрыз его, я — хищник. Если я убил его из ружья, я — преступник перед оленем, перед природой. Нужен закон. Общий. Для природы. Все законы так называемого общества лживы.

Они тайные, тюремные. При помощи лживых человеческих законов люди, по природе своей обреченные на вымирание, выживают за счет людей, которым жить и жить. Все можно оправдать.

Георгий Бурков с матерью Марией Сергеевной. 1941

Человек, существо единственное, неповторимое, является на свет не по своей воле. Он должен жить в ту эпоху, в той среде, в том доме, в каком находятся родители. Помню, я много рассуждал о том, что человек талантливый появляется на свет в результате труда и отбора многих поколений. Если же прибавить к этому влияние и фактор рождения вообще, то накопится столько всяческих...

Одним словом, есть над чем подумать. Но сейчас не об этом. Человек несвободен — это аксиома. Он и не будет свободным в ближайшую тысячу лет. Свобода личности — вещь невозможная. Как же быть, если свободный человек — предел мечтаний всех времен и всех народов? Как же быть? Человек может обрести свободу лишь в вечном обществе, во временно́й общности людей. Вечное общество неоднородно, у него свои конфликты и свои проблемы. Об этом разговор долгий и отдельный. Сам собой встает вопрос: где соприкасаются вечное общество и государство, и соприкасаются ли они, и есть ли эти возможные точки соприкосновения? Если такое возможно, то, несомненно, спасение государства в том, чтобы оно признало себя явлением вторичным.

Государство обязано исходить из законов вечного общества и занимать то место, которое ему отведено вечным обществом. Всякое государство, не желающее считаться со своей вторичностью, а сейчас таковыми являются все госу-

дарства, неизбежно саморазрушится. А так как вообще государство не может быть неусловным (нелживым то есть), то оно, естественно, из чувства самосохранения не будет признавать себя вторичным. Следовательно, государство эфемерно. Но может ли возникнуть государство, которое признает свою вторичность? Это ведь шаг к саморазрушению вообще.

Постоянная борьба за существование научила новой философии жизни. Физиологические эксперименты над собой и другими приучили к противоестественной жизни. Естественные насильники (садисты, социальные извращенцы и прочая нечисть) приучили (принудили террором) большинство людей насильничать друг над другом во имя интересов естественных насильников. Народ вошел с годами во вкус и стал насильничать с пользой для себя. Любить с угрозой, дружить с выгодой, воспитывать с хлыстом и т.д.

И вот возникло совершенно неестественное, жуткое общество, связанное тончайшими сплетнями и связями. Говорили одно — делали другое. Запугивая врага, который постоянно рядом, мы оправдываем этим свою выморочность и свое насильничанье. И командовать у нас в связи с чрезвычайной жизнью могут люди темные, тупые, но верные (время такое). Не до тонкостей, когда семьдесят лет враг постоянно рядом и натиск его и коварство его усиливаются и становятся все изощреннее. Так и будем жить: если актер играет шпиона, его надо подозревать как врага, если актриса играет женщину легкого поведения, то она — б... .

Показательная травля одного человека вызывает стадную радость. Но стадная радость — это бóльшее рабство, чем стадный страх.

Живая дорога и живое море, живая река. Что-то странное во всем этом есть. От судьбы. От страшной сказки.

Мысль возникла снова на Чуйском тракте, когда ночью мы сбили охотившуюся сову. Теперь ее будут доедать стервятники. Сколько тонет всего живого в реках, морях. Дорога, море, река — это космосы, в которых происходит много таинственного и трагического. В Америке эта тема обсосана со всех сторон фантастами и кинематографистами.

Но для нас это сюжетные изыски, типа восточных, с которыми мы начали знакомиться с середины XIX века. Тогда были религиозные преграды и такое же невежество, какое у нас сейчас.

Вечное общество. Люди должны жить легко и естественно, а не натужно. Городская жизнь натужная и неестественная. Талантливые люди выходят из жизни естественной и близкой по своим ритмам к природе. Большинство талантливых людей — выходцы из провинции. Столичные люди сильны в делах политических, то есть в грязных, бессмысленных и лживых. Истинная энергия (от большого желания) и натужность (от карьеры и от не своего дела). Истинная энергия — от таланта, от художественного (в любом деле от художественного) откровения, от вечного общества. Натужность от бесплодия. В конечном итоге ценность истинная создается художниками — во всех областях, до мелочей, — а от потливых людей всякая запутанность и бессмыслица, неразбериха и хаос.

Самоусовершенствование и вечное общество. Самоусовершенствование для чего? Вечное общество — это живая жизнь сегодня. Связь с прошлым понятна, а с будущим? Надо ли влиять на будущее? Только настоящим. Влияй сколько хочешь. Планируй будущее, наставляй, внушая, приказывай. Будущее разберется. И в вечном обществе есть издержки добра и зла. Недеяние и вечное общество. Вот один, кажется, из кардинальных вопросов.

Вечное общество и религия. Боги и вечное общество. Гибель богов — естественное явление. Этапы возникновения вечного общества? Или оно возникло сразу с возникновением разума, с появлением первых человеческих организаций? Очень важные вопросы.

Меня не запеленговало время. Еще не настало время человека.

Москва очень скоро прекратит свое существование в качестве столицы России. Не став, кстати, столицей Союза. Москва — это классическая империя.

В самом жестоком и топорно-откровенном исполнении. Ассирия! Как только коммунисты утратят власть, Москва рухнет. Но даже сейчас уже очевидно падение Москвы. Иногда кажется, что живешь в брошенном, покинутом городе. Вот-вот войдут войска Наполеона и Гитлера.

Нас, русских, в скором времени ждет большое разочарование. Могучий Союз братских республик распадется, и возникнет потребность обратиться к внутренним национальным ресурсам, чтобы существовать дальше.

Русский дом всегда славился своим гостеприимством, и нет ничего более противоестественного для русского человека, чем коммунальная философия. Коммуналка — это испытательный полигон для будущих концлагерей.

Не к лучшей жизни мы идем.

Христианство выстояло под натиском социалистического терроризма еще и потому, что было отторгнуто от государства, изгоняемого с родной земли. Его унижали и мучили. Над ним надругались и глумились десятки лет. Над религией позволялось издеваться всякому, это хулиганство поощрялось. Называлось такое атеистическим воспитанием!

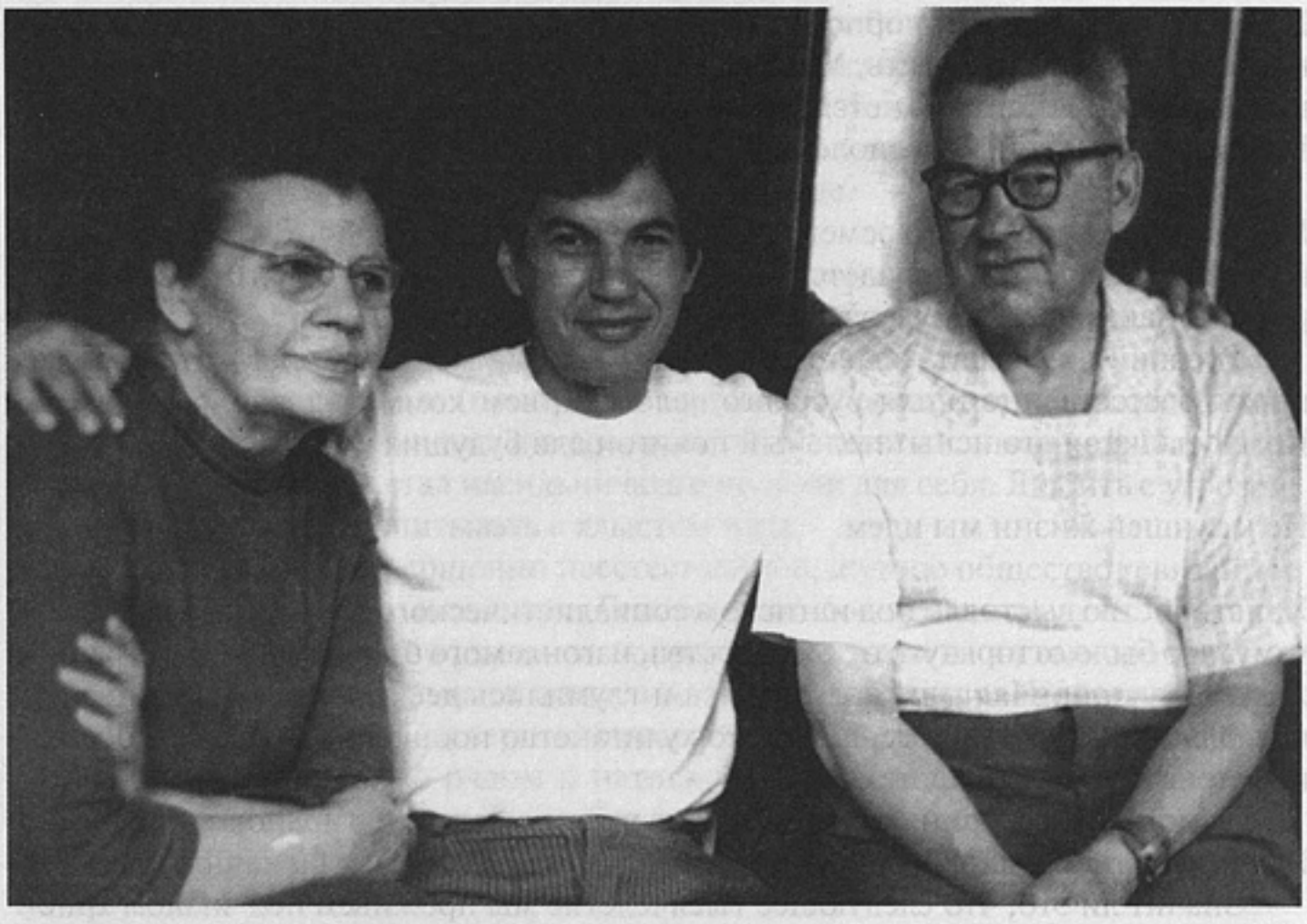
Христианство приняло страдание и мученичество от тиранов и фарисеев. Выстояло и победило. А преступная империя разваливается на наших глазах.

Значит ли это, что следующее тысячелетие мы проживем под знаком христианства? Конечно, нет.

Католическую живопись мы с самого начала приучались рассматривать как совершенство, как образец, как идеал.

Наскоки типа «Сжечь Рафаэля» были быстро остановлены. То же было с музыкой, литературой и т.д.

Георгий Бурков.
1946



Георгий Бурков с матерью Марией Сергеевной и отцом Иваном Григорьевичем. Начало 70-х годов

Что же касается Рублева, православной живописи, Толстого, Достоевского, композиторов и т.п., то тут была проявлена жестокость крайняя. И никаких послаблений — вплоть до наших дней.

Путь к новой Человеческой «религии» проходит через отречение от власти, которую человек почему-то присвоил себе и которой его никто не наделял. Пока этого не произойдет, мы будем метаться между Яхве, Христом, Магометом, Буддой и Солнцем (язычеством).

Обожествление природы, в которой живешь, частью которой являешься. Язычество — постижение родины, преклонение перед родиной. Природа — это место, где ты, Человек, живешь наравне с другими, где остается дух твоих предков, который помогает тебе и оберегает тебя.

Христианство — это попытка очеловечить и приблизить жестокого и надменного Бога, который присвоил себе авторство познания Природы. Он поставил человека царем природы, наместником, и заразил своей надменностью по отношению к ней.

Отстаивая родину от разного рода посягательств, мы, естественно, вернемся к «язычеству», к космической философии.

Н.Ф.Федоров был чист. Воскресение будет. И совсем не важно, каким путем: божественным или научным. В любом случае воскресение, или воскрешение, обернется Страшным судом. Выбор будет не такой простой, как его предполагают младенствующие в философии политики. Не война (уничтожение Земли) или мир, а война (тоже уничтожение, но самоуничтожение, самоубийство) или воскресение. И в том, и в другом случае — Страшный суд. Песенка спета. Ну а если воскресение будет после убийства? То есть будет совершено помимо нашей всеобщей воли, другими существами? Это уже неизбежность Страшного суда. И кто знает, не есть ли наша жизнь один из очередных экспериментов на бессмертие? Эксперимент опять не удался? Н.Ф.Федоров был чист. Он даже не догадывался о сложностях, которые неизбежны при осуществлении «общего дела». Не такое уж оно общее, дело-то. Наивность пророка. Допустим, что Федоров знал и предвидел безнадежность своего предприятия, но не надо забывать, что речь идет о неизбежном. Пророк наивен и жесток. Когда у людей не будет выбора, не останется лазеек для частных дел. Будет лишь общее дело.

У нас не только самая дешевая жизнь, но и самая дорогая смерть.

Можно, конечно, завещать, чтоб тебя сожгли и развеяли пепел где-нибудь на малой родине, например, по месту твоей первой прописки. Но развеять вряд ли разрешат, припишут манию величия.

Вот, кстати, о малой родине. Вместо того чтобы расширяться, у нас родина сужается. Еще немного, и введут оброк: плати за место, в котором родился. Но я отвлекся.

Нужно ли нам будущее? Надо сегодня жить по законам будущего, тогда будет в нем крайняя необходимость. И наглядность для молодых. И мы будем нужны будущим поколениям.

Не надо его ждать! И не надо обманывать. Будущее всегда было и есть с нами. А если его нет вовсе, не стоит жить.

Я обязан сознаться, что я смешон был и смешным остаюсь. И буду до конца дней своих смешным. Потому что я живу в середине XX века и потому что я русский.

Путь к тебе, дорогой друг, трагичен. Это дорога в одиночество. У него есть одно преимущество: это честный путь. Страшный парадокс: искреннее желание помочь своему народу сохранить достоинство приводит к изолированности в одном народе. Нужен Степан Разин? Кто же оплел так мой народ? Кто же обезволил его, сбил с толку, кто облил его сладкой патокой лести и заставил жить в этой липкой жиже неестественной жизнью? Кто научил мой народ воровству и почитать это воровство как особую доблесть, национальную удаль? Кто спаивал и до сих пор спаивает народ? Да еще при этом вменяет ему же в вину сие преступление? Вино и водка по своему содержанию (по составу продукта) становятся все более и более опасными для здоровья человека. Спаивание народа переходит в новое качество — откровенный и наглый геноцид. Происходит это у всех на виду. Кто меня убедит в том, что люди, занимающиеся истреблением моего народа, искренне обеспокоены состоянием дел с алкоголизмом в нашей стране?

Третья мировая война.

Может быть, это будет один из главных потоков сознания.

Да, письма — это поток сознания. Вот, кажется, и нашел точное направление. С «мусором» жизни. Теперь о войне. Меня мучает догадка, что принято считать войной. Война ведется, главным образом, внутри каждого народа, а не между народами. Во время стихийного бедствия вдруг обнаруживаются люди, которые рады этому бедствию. И дело не только в том, что вспыхивают жестокость, насилие, мародерство и т.д.

Для определенного круга людей наступает момент ясности, приходит их звездный час. Власть Хаосу! Рушатся устои, веками освященные человеческим опытом и мудростью. Война возникает внутри нации и долго бродит, пока ей не помогают выйти в ненависть к другой нации.

Но чтобы внутринациональные войны не застали врасплох, надо иметь постоянные силы ненависти к другим нациям.

Не выходят из головы слова Лихачева о том, что во время войны многие отсиделись и неплохо устроились. Они дали свое потомство.

Все-таки в конечном счете люди воспитываются в семье. И как бы мы ни совершенствовали систему воспитания, *главным поставщиком личности остается семья.*

Если хочешь выделиться и возвыситься над остальными людьми при скромных способностях и ничтожных возможностях, сделай свои, в общем-то, маленькие корыстные цели тайными и загадочными. Уйди в добровольное (на самом же деле вынужденное, ибо оно преступное) подполье, и там можешь блефовать по крупному, вплоть до того, что знаком с гуманоидами или накоротке общаешься с Богом.

Как маленькие желания и мелкие страстишки таинственным путем можно довести до того, что в это будет втянуто полчеловечества?

Осквернители. Почему не случился гений на театре в наши дни, почему он прошел мимо сцены? И какая это трагедия для народа!

Вот ругают деревенщиков: дескать, нападают на город, все беды и пороки, считают деревенщики, исходят из города. Особенно досталось за нападки на город Шукшину.

Но сейчас, когда начинает проясняться грандиозное преступление большевиков против русского (да и не только русского) крестьянства, когда мы стали только догадываться о масштабе беспощадного истребления русского крестьянства, лучшей части народа, можно уже смело говорить о том, что Шукшин и другие были правы. Но вот ведь чудеса какие: никто не собирается приносить хотя бы посмертных извинений Шукшину. Более того, возникни этот вопрос, на него набросятся с прежней ненавистью. Под «городом» подразумевают не власть большевиков, а почему-то интеллигенцию, которую истребляли с тем же усердием, с каким истребляли хозяев земли и носителей русского уклада жизни и культуры.

Мы много говорим о кабальных долгах развивающихся стран, но ничего не говорим об империалистическом характере нашего государства по отношению к той или иной отрасли. К кино, например. Тут даже не долги, а просто рэкет. Дается от заработанного, чтоб не сдохли. Куда перераспределяются деньги? Если проследить за финансовым лабиринтом, то выяснится: для содержания партийно-хозяйственной элиты.

И на ветер. Так даже дворяне не транжирили, не прогуливали народные деньги.

Культы... культики...

Это обязательный сговор с чернью против талантливых и свободных людей. Это обязательное их порабощение и эксплуатация в интересах толпы. Это периодические жертвоприношения, принародное издевательство и показательные казни талантливых и свободных людей.

Культ обязательно возникает и формируется из ограниченности и из ложных «теоретических» установок. И еще: он возникает в момент подключения к общественной жизни огромных масс, с чем, кстати, связано падение общей культуры социальной жизни.

Чиновники долго готовятся к тому, чтобы стать хозяевами. Они изучают экономику, политику, идеологию, способы управления массами. А вот знание реальной жизни необязательно, *факультативно*, со свободным посещением, по интересу.

И они посещают факультатив, но осваивают простую жизнь по-барски: охота, сауны, «простая» естественная пища и... История наша наполнена надменными и высокомерными бумагами: бездарность отказывает художнику в праве на гениальность, на талантливость и даже просто на творчество.

Причины отказа самые разнообразные: от обвинения в непрофессионализме до преследований за идеологические отклонения.

Удивляет и останавливает на себе внимание вот какое качество старых русских интеллигентов: они обязательно проходят через увлечение естественными науками. Потом это увлечение проходит, попытки войти в философию через физику и технику кончаются разочарованием, кризисом, депрессией. И только тогда они обращаются к духовным исканиям Льва Толстого, или Ф.М.Достоевского, или еще кого.

Как правило, русские гуманитарии стоят на прочном и основательном фундаменте естественных, экономических знаний.

Русская идея, как магнит, стягивает на себя лучшие умы. Иногда эти светлые умы даже не догадываются, что их ведет Русская идея.

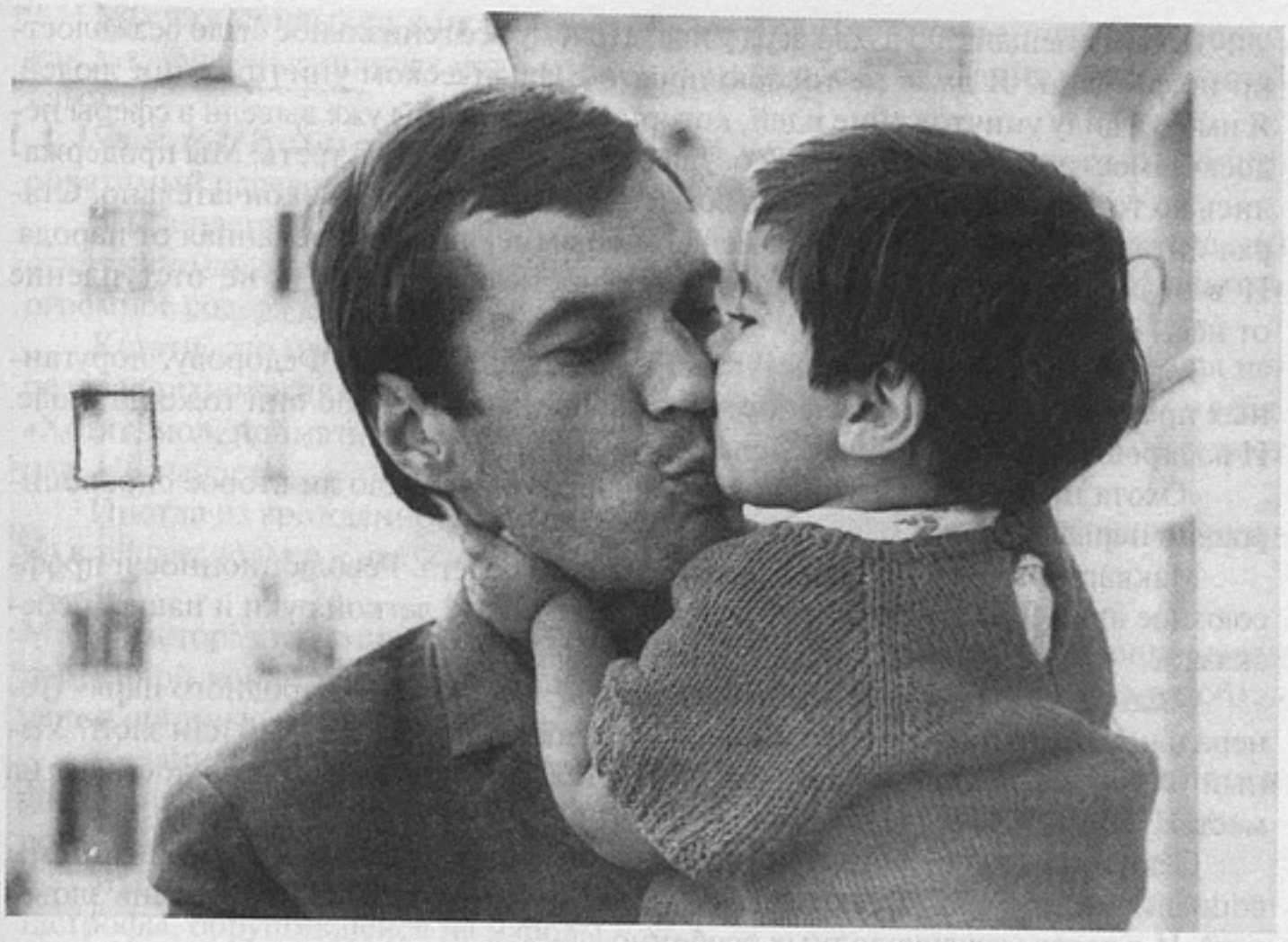
Те из умов, кто все-таки не отступил от естественных наук и сумел преодолеть этот опаснейший перевал, выходили опять же к Русской идее.

Через перевал прошли Вернадский и Чижевский.

Но гуманитарный путь не прерывался. Кого я знаю? Платонов, Пришвин, Рерих, Флоренский.

Чтобы сбить свет Русской идеи, необходимо было истребить цвет русской интеллигенции и бросить нацию снова в безграмотность, знахарство и демагогию.

Начался период новой орды. И не скоро мы станем на ноги. Возвращение к Русской идее неизбежно. Но это длинный путь. И кровавый, хотя нас уговаривают, что с репрессиями покончено.



Георгий Бурков с дочкой Машей. 1969

Подумалось о том, как трудно дается нам правда. В 1956-м мы вошли в страшную зону сталинизма и ахнули от ужаса.

Скоро экскурсия кончилась. Начались сомнения и подпольное осмысление познанного.

Сегодня мы снова входим в эту пещеру ужасов. Не думаю, что на этот раз все будет развеяно и решено окончательно. Попытку закрыть тему и поставить точку сделали уже на празднике 70-летия. Убежден, что на партконференции в середине 1988-го тему закроют или переведут стрелку на другое направление (на Брежнева?).

Мы теперь будем продвигаться по этой зоне перебежками. Не скоро еще поставим памятник на Колыме, не скоро возникнет демократия.

Сталинские дела — это дела партии. Сталин свою вахту отстоял, спас партию. От чего? От развала и вырождения. Потом обратный путь по восстановлению справедливости на Сталине не закончится. Поэтому нас еще долго будут водить по минному лабиринту сталинизма. На что надеются нынешние лидеры? На то, что им удастся за это время вывести партию из глубочайшего кризиса, вырваться на оперативный простор и сделать что-то путное, наглядное. Пока акцент перенесен на дела международные, так удобнее сейчас.

Но из этого, догадываюсь, ничего не выйдет. Постоянный выигрыш времени — и есть программа.

А Сталина придется отдать на растерзание. А там, глядишь, и до главного недалеко.

Мы сначала, вынужденно, правда, с очень сильными оговорками, признали послевоенное японское чудо, а потом, уже без всяких оговорок, стали восхищаться японским гением и японскими предприимчивостью и трудолюбием. Совсем забыв при этом, что речь идет о капиталистической стране, которая только что была монархической и отставала от нас в общественном устройстве на столетия.

Впереди, к слову сказать, еще будет разговор о Тайване и Южной Корее. Да и о многом другом. Но ведь националистические идеи, на которых, кстати, вырвалась Япония (и отчасти Западная Германия), очень были сильны в России накануне 17-го. Русская идея вынашивалась и вымучивалась всем XIX веком.

Два фашизма (наш и японско-германский) привели к совершенно противоположным результатам.

Почему такое случилось?

Почему мещанство взяло верх у нас? Почему все гениальное было безжалостно истреблено? Я даже не говорю просто о физическом уничтожении людей. Я имею в виду уничтожение идей, которые нас давно бы уже вывели в сферы недосягаемости, если бы они были осуществлены хотя бы на треть. Мы продержались до того момента, пока связь времен не была прервана окончательно. Старая интеллигенция либо уничтожена, либо вымерла, изолированная от народа. И в этом видится зловещая поступательность революции, а не отступление от нее.

Теперь мы спокойно приступаем к воскрешению, по Федорову, поруганных предков. Но воскрешать поручено не преемникам, ибо они тоже на уходе. И воскрешение будет в доле с Западом.

«Охота на ведьм». Сталинизм и маккартизм. Не было ли второе спровоцировано первым?

Маккартизм был спровоцирован с нашего берега. Революционное и профсоюзное движение США было разгромлено с нашей легкой руки и нашей пересказки.

С одной стороны, начинаешь понимать, что система «народного царя» (генерального секретаря) — это какая-то зловещая лотерея. Добрый или злой? Умный или дурак? Какой на этот раз попадется? Каких наместников поставит на местах? И т.д.

С другой — начинаешь понимать закономерности так называемой системы социализма, которая вырисовывается тоже очень примитивной и очень зловещей. И в делах международных особенно.

Тот мир, который мы имеем сейчас, — это по нашей милости. Ненависть, нетерпимость, психическая неуравновешенность, идеологическое помешательство и доктрины, очень далекие от реальности, — все это возникло от нашего давления на мир. И вот, наконец, мы привели мир на грань катастрофы, гибели. Один неверный шаг — и жизнь на земле исчезнет.

Мы помогли фашистам опустошить Европу, китайцам — Азию. Мы не думали о людях, мы не верили в людей. Наш идеал — стадо. И в довершение всего построили худший из вариантов человеческого общежития.

И до сих пор охотимся за ведьмами. И все это в интересах самого малого меньшинства, которое по умственному развитию представляет подавляющее большинство.

Великий художник и в то же время хлюпик-непротивленец Лев Толстой... Великий мастер и смрадный реакционер-черносотенец Достоевский...

Со школьной скамьи входили в нас эти несовместимые понятия естественно, как данность и даже будили в нашем детском сознании чувство врожденного превосходства. Мы с младых ногтей выращивались могильщиками русской духовности, осквернителями святынь.

Нам не нужно было знать, что революция, совершенная в соседней великой Индии под предводительством Ганди, во многом вдохновлялась идеями Толстого. Да мало ли можно накидать сейчас подробностей нашей жизни, нашего падения, чтобы довести себя до экстаза покаяния (перед кем?! перед чем?!) и до самого уничтожения.

Сталин так и не смог заглотить Вернадского, не уничтожил его, предварительно унизив, как он проделывал обычно. Он не тронул и Станиславского, дав ему умереть своей смертью. Сталин, казалось бы, так и не уничтожил Русскую идею. Но это только кажется. Ему удалось порвать связь времен. Он выморил русскую интеллигенцию, он подменил энциклопедичность русского просвещения обычным ликбезом и заучиванием марксистских догм. Спасение Русской идеи (и русской культуры в целом) я вижу в том, что она всегда располагалась на путях открытий законов природы и законов действительного общежития. Но чтобы собрать разорванные и разбросанные законы, потребуется еще лет пятьдесят. Сталин (конечно же, не он один!) сделал все, чтобы выиграть время для партии.

Вавилов сам выдвинул и поддержал, продвигал Трофима Лысенко. Фадеев держал при себе Ермилова. Мы заискиваем перед бездарными актерами, чуть ли не вымаливая у них разрешение играть в их присутствии талантливо.

Мы уже привыкли к их присутствию при самых сокровенных разговорах, как заключенные привыкают к охранникам во время свиданий с родственниками.

Что это? Что бы это значило? Это и есть наша система? И это и есть тот необратимый переворот, который с нами произошел?

Мы в плену у посредственности, мы ее заложники. Мы должны перед ней отчитываться, мы должны, как ссыльные, ежедневно отчитываться. И платить огромное содержание лагерной обслуге за то, что они тебя охраняют, бдят.

Кстати, это из-за них, из-за этой лагерной обслуги, гниет миллионная передовая технология на улице, во дворах. Обслуга раскусила заговор против себя. «Хотят, мол, поймать нас на бездарности, на отсталости. А потом избавиться от нас. Не выйдет!»

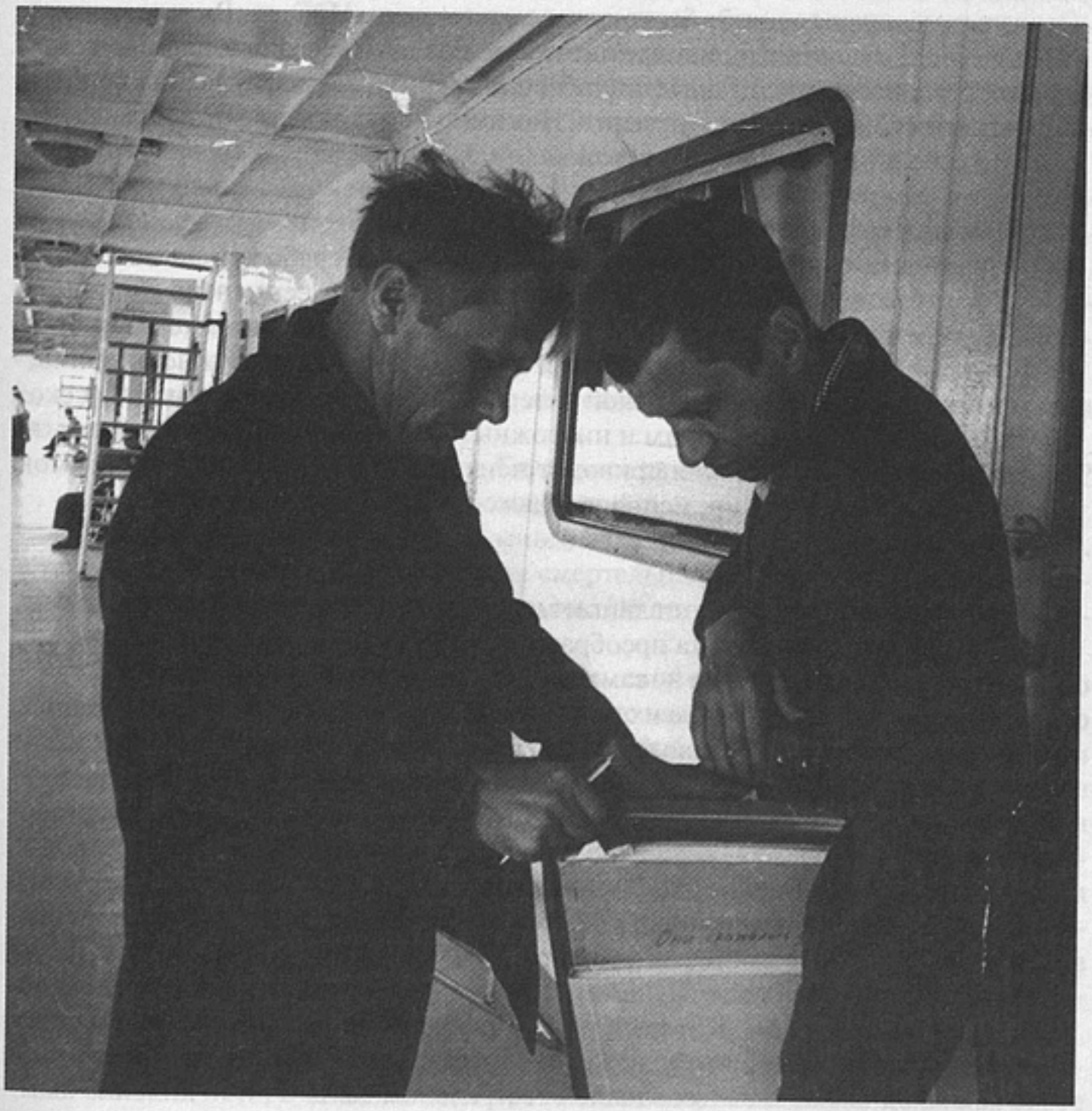
Иногда из врожденного оптимизма хочется думать, что так случилось только в театре, только в искусстве.

Меня настораживают разговоры о перестройке, бодряческое настроение перед партийной конференцией, разглагольствования бюрократии, смелые разоблачения организованной преступности и т.д.

Желание улучшить, модернизировать аппарат подавления, уничтожения и унижения — что-то опять бесовское накатывается на мой народ и на другие народы.

Мы никак не хотим понять степень собственного падения и масштабы катастрофы, обрушившейся на народы.

Американские социологи давно уже исследовали феномен групповщины. Но мы продолжаем вязнуть в тине демагогии, тратить свои нервы и изводить оппонентов. Распускаем себя настолько, что, боюсь, не остановимся и перед убийством словом.



Василий Шукшин и Георгий Бурков на съемках фильма «Они сражались за родину». 1974

Юрий Никулин, Василий Шукшин, Георгий Бурков на съемках фильма «Они сражались за родину». 1974

Даже постоянные отсрочки, которые я сам у себя выпрашиваю, не спасут меня. Откладывать «экспедицию» бесконечно невозможно. Иначе... В светлые, трезвые дни я отчетливо начинаю понимать, что без путешествия в царство собственной реальности моя жизнь станет бессмысленной и никому не нужной. Путешествие необходимо. Иначе смерть. Не символическая, даже не духовная, что само по себе страшно тоже. Физическая.

Дикая мысль: опубликовать сюжеты. Ибо не успеваю их написать.

Странное дело! Подготавливая себя к литературной работе, еще даже к первому броску, я испытываю какой-то нарастающий торжественный гул внутри себя. Я уверен в себе, уверен в победе. Хотя и понимаю хорошо, что начинать в мои годы — безумство. Но вот наступает момент, когда мне нужно соприкоснуться с русской историей, с русской литературой, с русским театром, с Русской идеей. Я становлюсь маленьким и ничтожным. Не боюсь мировых проблем, не робею перед ними. Но Россия приводит меня в трепет. Почему? Смущают мою смелость российские гении, исполины даже для мировых масштабов.

Добро и красота.

Добро сдерживает, красота двигает.

Добро сохраняет, красота преображает.

Добро — школа, красота — само искусство.

Именно с этих понятий, с их разъяснения и начать обучение студентов.

Начать движение под девизом: «Был смысл в нашей жизни!»

И собирать на него всех, кто делал или пытался делать добро. И совсем необязательно, чтобы это было отмечено в твоей трудовой книжке или в государственном указе. Почему? Государственные органы чувств не фиксируют добрых дел и порывов души. Государственный организм грубо сделан и корыстен очень. Короче говоря, движение может быть сейчас (уж извините!) только внегосударственным. Из движения может родиться новый метод. Натолкнул на это Жигулин. И до этого завел Шукшин. Здесь и рассказ о коммунистическом походе культуры и о театре. Который у нас был! Здесь и рассказ о том, как я спонтанно пришел к догадке, что дело в самообразовании. И настаивать на этом методе как на одном из главных в нашем театральном деле.

И пусть каждый (даже если он или она сейчас в тюрьме и сидят за тяжкие преступления) вспомнит свой первый (ведь был! был!) добрый поступок, от которого ему стало хорошо (значит, осознанный). По крохам собрать то богатство, которое у нас осталось. Можно было обмануть, надсмеяться, но отнять восторг от добра нельзя!

Нельзя начать жизнь второй раз. Простота жизни заключается в том, что все люди бывают маленькими и бывают старыми. Мечты юности обманчивы. Чиновничья или партийная карьера и «детство, юность». Ах, как просто все! Проще пареной репы. Юношескую мечту можно узнать по походке. Осуществленная мечта в походке — верный признак глупости. Чаще всего мы сознательно довольствуемся суррогатами юношеской мечты. Хочется стать вожаком народным, а стал просто начальником и держится за чиновничий пост, оправдываясь перед самим собой и перед друзьями, что пост этот дает право быть немножко вождем. А все уже ясно: зарплата, возможность не руководить, а унижать, квартира и прочее. Одним словом, корысть и больше ничего. Ну, походка еще, может быть. Как же не понять природу детских мечтаний? Ведь они наивные и чистые, мечты-то! И страшные, чудовищные, надо признаться, потому что они — от времени. Разве не мечтал никто о славе Павлика Морозова?

Голография.

Другое общество существует посреди нашего общества. Это не только тайная организация, это другой вид, маскирующийся под «хомо сапиенс». Как снежный человек или гуманоид. Как сумел же создать царство другого общества Сталин. Сейчас это общество начинают разоблачать, разбираться в его иезуитских тонкостях. Мы накануне грандиозных открытий, почти мистических. Другое общество то выходит наружу, то сокращается, оборачивается и становится — с жалкими глазами. До определенного часа. До следующей революции? Таинственность и заговор против остальных делают людей значительными и величественными. Обычная жизнь, отправление обычных человеческих желаний и надобностей, но, освященные таинственной значительностью, приобретают важное содержание, наполняются мировым смыслом. Жизнь оборотней? Да. Именно оборотней! Чуть-чуть завысить, чуть-чуть сменить акценты — и безобидный человек может стать убийцей-маньяком.

Герои нашего времени, которых вычисляют по успехам в труде, по общественным поступкам или по примерному поведению, не помогают нам жить, а агрессивно навязывают нам нудную и непоэтическую философию жизни. Особенно эти навязываемые герои вредны для молодых. Они мешают детям создавать свой поэтический мир и закупоривают для молодежи подлинный путь в героическое.

А подлинный путь романтичен, ибо связан с творчеством, с человеческим талантом и с любовью.

Глупые тоже делают открытия. Глупыми становятся. Как избежать глупости?

Как глупого сделать умным — открытие!

В детском возрасте мы теряем много людей, которые в будущем, вырастая, становятся нашими врагами. Иногда смертельными. Мы портим детей неверными «социалистическими установками». Не ставим у детей — иногда не умеем, иногда не хотим — голос правды.

Сначала я догадался, что у дураков есть свой опыт. По мере жизни они его копят, приумножают, иногда опираются даже на передовые идеи. Открытие это я сделал, соображая, как можно и можно ли вообще вторгнуться в мышление и поведение глупого человека. А теперь... Возвращаясь к прошлому, вспоминая свои давние поступки и переживания, вдруг понял, что выводы, к которым я прихожу сейчас, я сделал уже тогда, но думал ошибочно, что это касается только меня и не поймут, если я об этом скажу. И еще: я не был образован тогда и не знал, *как* это выразить. Нетерпеливый молодой человек высказался бы сразу. И *мог появиться* ранний художник. С ранних лет мы должны закладывать в детей глубокие эстетические знания, опирающиеся на человеческий патриотизм. Школьная реформа еще впереди.

Брежневщина — это явление пострашнее, чем нечаевщина. Пожалуй, самый близкий исторический аналог брежневщине — это распутинщина. И самое

чудовищное в этом явлении то, что его объявили «развитым социализмом». Может быть, именно это явление подействовало на народ сильней и страшней, чем империалистическая возня вокруг нашей державы. Это был сигнал для подонков и проходимцев всех мастей и масштабов: бесчинствуйте, шельмуйте, безобразничайте смелей, ибо отныне все можно, все дозволено.

И народ уверовал, что отныне и навсегда только так и будет. Совесть, порядочность, честь — все это было и впредь не понадобится. Осталась лишь демагогия, которую все быстро освоили. Народ кинулся грабить самого себя. И весело обманываться. Мучителен выход из греха. Болезненно он проходит. И понять надо — длительный процесс предстоит нам пройти. Экономический рывок к этому процессу почти не имеет никакого отношения. Наконец надо и это понять, иначе — гибель.

Вот с такой точки отсчета придется приступать к делу. К созданию нового театра. Нового ли? А может быть, достаточно будет вернуться к тому месту, где поджидала наш театр вражья засада и где под покровом ночи были уничтожены передовые отряды русского театра и разграблен духовный обоз, запасы на будущее. Кстати, на этом роковом месте большой дороги произошла коварная подмена лидеров и идеалов. Нет, вся трудность сегодняшней работы заключается в том, что надо безошибочно угадать место, где должен находиться русский театр, если бы его не настигла катастрофа и враги не завели бы в идейный тупик. Необходимо прежде всего восстановить духовные запасы: пойти на поклон к святым местам — к культуре XIX века. Вот с этого мы и начнем. Восхождению быть стремительному. Время не терпит.

Наши дети будут умнее нас. Они должны быть умнее, обязаны. И талантливее. Правда, они не обойдутся без нашего опыта, как мы не можем обойтись без опыта стариков сейчас. Но не нужно спекулировать своим опытом и требовать от детей своих взамен свободу действий. И не нужно бояться, что опыт будет неправильно использован. И не обижаться, если он — наш опыт — не понадобится молодым. Виноваты тогда мы, а не молодые.

Надо радоваться, что после нас люди пойдут дальше и быстрее. Если даже для этого молодым потребуется перевернуть наш опыт наоборот.

Битва за молодежь — это постоянно нарастающее движение вперед. Искать и взращивать силы добра, любви и справедливости внутри самой молодежи. Семья, чтоб сохранить себя и выжить, должна расширяться в любви, а не замыкаться в себе, не отгораживаться от остального мира и тем более не возноситься в мнимой исключительности и (не дай Бог!) в материальном превосходстве.

И, конечно же, взрослые должны своею жизнью соответствовать идеалам молодежи. Молодежная культура должна иметь свою печать. Иначе за молодежь и против выступают в «Культуре». Споры в одной и той же газете — это свидание на прогулке в тюрьме.

У меня появилась нехорошая стариковская тенденция — говорить о молодежи, пассивно уступая ей дорогу в будущее. Внешне это похоже на историческое понимание жизни. На самом деле — это сдача собственных позиций и желание снять с себя тяжесть труда по созданию нового искусства на молодые плечи. Надо самому много работать, искать, учиться, свои дилетантские знания довести до профессионализма и пойти дальше — к универсализму, к энциклопедизму. Молодежи я принесу огромную пользу лишь тогда, когда буду отчаянно соревноваться с ней в стремлении к будущему.

Я не от культуры, я — от жизни. Поэтому не люблю «школу». «Школа» пытается догадаться обо мне. И при этом пристроиться сверху. Сальери обучает Моцарта! Эта тема вечна.

Школа должна существовать, но у каждого она своя. Поэтому и называемся мы художниками.

Позаботиться о стиле. Характер мышления и выражения мыслей и образов.

Чтобы наконец заговорить своим голосом, нужно продраться в первый ряд, чтобы хорошо было видно поле боя.

Образ-предмыслие, будто предчувствие открытия. На самом деле — открытие. Но для читателя, для зрителя — предчувствие. Читатель, зритель должен быть соавтором, участником открытия.

Так вот, думаю, нужно очень серьезно заняться своим стилем. Учиться выражать свои образы, свои предчувствия, предмыслия своим языком. Искать свой путь к зрителю и к читателю. Во всем. В литературе, в театре, в выступлениях на собраниях и дискуссиях, в письмах — во всем.

Стиль должен стать второй натурой!!!

Сначала придется внимательно следить за собой, стараться быть таким. Но после будет легче. Относительно.

Итак, девиз: стиль мой — вторая натура моя!

Искусство как вакцина против серьезных заболеваний.

Искусство как духовные ступени к самосовершенствованию и высокой гармонии и покою. «Нет правды на земле, но есть покой и воля». Надо, чтобы молодежь увлекалась, заболевала разными идеями и моделями мира. Большую долю в строительстве собственного мировоззрения занимает временный, ошибочный материал. Не знаю, как где, а в искусстве это обязательное условие роста. Строительство мировоззренческого кокона вокруг личного опыта — дело хлопотное, но живое. Молодой человек должен быть в строительных лесах. Мое педагогическое дело — убедить молодого в том, чтобы эти леса побыстрее убрать и крепить себя изнутри, что личный опыт — это и есть самая драгоценная валюта таланта.

У нас бывают странные перегибы. Иногда правильную, в общем-то, мысль «талант — достояние народное» встретишь в таком контексте, что невольно заслушаешься и почувствуешь себя кем-то вроде сторожа при таланте: покарауль, но учти — это достояние народное. Будешь плохо себя вести, поставим при нем другого.

Утрата школы переживания, снижение критериев повлекли за собой то, что серьезные авторы не пишут для театра. Театры отпугнули литературу.

Бездушная архитектура — это агрессия. Не о борьбе стилей в архитектуре надо вести речь, а о внедрении в сознание людей рабского мировоззрения.

Наши отцы (которые ушли) и наши дети (которые еще не пришли). Мы живем между ними. Жить с учетом их, чтоб не рвались связи с прошлым и будущим.

Мысль, идея — главное и необходимое начало в искусстве. Для него и создается то или иное произведение искусства. Отношение к скомороху не изменилось. Кинопленка размножила скомороха, он стал известен стране, ему стали давать звания, за ним признали важность «его» дела (идеологический фронт), но крепко держится народ за старые свои отношения со скоморохом. Мол, никуда не уйти от него. Хоть вор и пьяница, а смешной! И угостить его надо.

Пока, к сожалению, театральному большинству свобода оказалась не нужна. И оно, большинство, очень раздражено и оскорблено тем, что обнаружено в своем рабстве. И со свободой оно распоряжается, как непьющий человек распоряжается талонами на водку — старается повыгодней продать. Свобода стала выгодным предметом для спекуляции.

Актеры, карьера которых началась после XX съезда, утрачивают власть над зрителем, и они (вот чудо!) страшно не хотят улучшения жизни, потому что боятся потерять популярность и заработок. То же самое происходило со «сталинскими» актерами, с «Кавалерами Золотой Звезды». Они превратились в неповоротливых монстров. Но вот что удивительно: среди тех и других были действительно хорошие актеры на все времена. Но карьеру они не сделали. Во всяком случае, такую, какую сделали сталинисты и диссиденты.

Условность — не приблизительность жизни. Условность — это жизнь, воссозданная заново. Добросовестность в театральной работе равносильна саботажу. Театр нуждается в актерах не добросовестных, а верующих в Театр, как в Бога.

Время выращивать публику и театр. Вместе. Два-три года. А уж выйдут на «заданные мощности», как говорится, они без тебя. Грустно. Но именно это обстоятельство заставляет прочистить поступки.

Окончание следует

Мэрилин Монро
в фильме
Билли Уайлдера
«Зуд седьмого года»

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Глава IV. Снивли, Шенк, Каргер и Хайд

Руководство киностудии было невосприимчиво к прелестям Мэрилин. Гайлс описывает, как однажды утром она предпринимает безнадежную попытку пробиться на прием к Дэррилу Зануку. «Босс в Солнечной Долине», — отвечает секретарша. А вернувшись в офис спустя полдня, Мэрилин слышит из тех же уст: «Он все еще в Солнечной Долине». Временами ей приходится жить на тридцать центов в день: порция хотдогов и чашка кофе — все, что она может себе позволить. В местном голливудском театрике ее берут во второй состав — подменить в случае надобности исполнительницу главной роли, однако ни один искатель талантов не звонит ее агенту. Единственное вознаграждение — после представления ее знакомят с Хантингтоном Хартфордом. И все-таки в эти годы на ее долю выпадает известность, только несколько иного рода. Постоянно сидящая без денег, подрабатывающая моделью на стороне, никому не известная как актриса, она слывет в округе «девушкой Джо Шенка». Все началось с того, что в один прекрасный день, переходя улицу у ворот студии и завидев выплывающий из ее недр лимузин, она одарила его пассажира такой ослепительной улыбкой, что пожилой продюсер приказал водителю притормозить. В глазах девушки он был не менее привлекателен, нежели направленный на ее лицо глазок объектива. («Я устанавливаю фокус, — рассказывает Эрл Тисен, — затем смотрю в видоискатель и вижу, как буквально на глазах распускается ее сексуальность. Если я спешу и стремлюсь отщелкать пленку побыстрее, она говорит: «Не так быстро, Эрл. Я не поспеваю. Давай еще раз». Понимаете, ей нужно время, чтобы стать такой завораживающе сексуальной».) Мы вправе допустить, что она, краем глаза заметив приближающуюся машину Джо Шенка, играет свою лучшую роль в период затянувшегося простоя: как-никак в результате этой спонтанной встречи продюсер протянет ей свою визитную карточку с номером телефона и попросит позвонить ему, чтобы вместе отобедать. Так начнется их дружба. Морису Золотову она расскажет: «В Голливуде поговаривали, будто я любовница Джо Шенка, но это вранье». Вполне возможно, тут она не лукавила, ведь Шенку было уже под семьдесят и, по описанию Гайлса, «он начинал походить на престарелого китайца-вояку». О женщинах Шенка ходили легенды (он холил и лелеял их как породистых лошадей, пуделей и леопардов), но к этому времени его сексуальная жизнь уже склонялась к закату. Разумеется, султану нелегко расстаться с мыслью о подвигах, совершаемых под сводами собственного гарема, да и весь Голливуд зиждется на той пренебрежительной предпосылке, согласно которой актер не более чем говорящий рот, а актриса... ну что ж в таком случае остается актрисе? Здесь годами культивируют миф о могущественном продюсере, посреди ра-

---

Продолжение. Начало см.: 2003, № 11, 12.

бочего дня принимающем молоденькую старлетку; вот он запирает дверь необъятного кабинета, расстегивает молнию на брюках, а она — не будем пускаться в подробности о том, что делает она, опустившись на колени... Все дело в том, что это — один из немногих исторических мифов, зиждущихся на фактах: мало кто из голливудских магнатов не утверждал таким образом свое величие. А коль скоро это так, то и поползшая по округе сплетня об одном из основателей студии «XX век — Фокс» — вошедшем в легенду сластолюбце старике Джо Шенке — и никому не известной блондинке, подобранной им на улице, неминуемо должна обрасти шлейфом сопутствующих подробностей; но ведь правда: она часто бывает у него, ее регулярно видят на вечеринках для узкого круга, устраиваемых в его особняке на вершине холма. Однако главное в том, что между Шенком и Монро действительно установилось — возможно, наряду со всем прочим — подобие дружеских отношений. Нельзя отрицать, что их не может не связывать взаимный интерес друг к другу. Через нее у него появляется возможность узнавать, что происходит в недрах студии (в эти годы он не так активен, как Занук), и, возможно, интуиция подсказывает ему, что она еще может стать звездой. С другой стороны, мы можем с уверенностью заключить, что в течение всего этого времени он и пальцем не шевельнул, чтобы поспособствовать ее карьере. Не исключено, что он на самом деле был не в силах помочь ей и, вероятно, не хотел демонстрировать свою беспомощность. А поскольку Шенк любил повторять, что ему приходится покупать себе друзей, нетрудно предположить, что он, судя по всему, просто проверял ее на прочность. Ей же хватало ума на него не давить. Либо, что не менее вероятно, она просто продолжала верить в совпадения, под знаком которых проходила ее жизнь. В конце концов, был же Шенк некогда женат на Норме Толмедж.

Несмотря на свою сообразительность, она не отличалась блестящим умом и, если уподобить интеллектуальные способности тяжелой атлетике, в этом виде состязаний не потянула бы и среднего веса. Вполне вероятно, что в период знакомства с де Дьеном она мечтала получить юридическое образование, однако по складу ума вряд ли была способна увязать воедино цепочку оговорок или обнаружить слабое место в логике своих рассуждений. Тем не менее в своего рода интеллекте — интеллекте художника — отказать ей было нельзя, а под конец карьеры ее вкус оказывался едва ли не безупречным. Несомненно, ей должно было быть присуще углубленное ощущение того, что подлинно и что мнимо в окружающих, ибо образы, которые она создавала, обладали убеждающей силой: она знала, как начать сцену, войдя в роль, и умела донести до аудитории все, что лежит по ту сторону подмостков: ветер, который ее обдувал, порог двери, о который она споткнулась, упрямый соблазн подавляемой запретной мысли и свойственные каждому из воплощенных ею характеров пять оттенков чувств и эмоций. Пребывание на студии, особенно на протяжении первого года, вселяет в нее страх и трепет: как-никак здесь сосредоточилось столь многое и так трудно уловить логику в скрещении студийных улиц, поведении персонала и обычаях, царящих на съемочных площадках. Кому, как не Шенку, с его нешуточным знанием приводящих в движение студию рычагов, было стать ее проводником в изменчивом, бликующем мире той карьеры, какую она возвела в ранг главного своего романа — страшного, всепоглощающего романа всей своей жизни. Можно лишь догадываться, какую степень преданности чувствовал в ней Джо Шенк, но то, что он ее чувствовал, несомненно, ибо, если не влюблен по уши, с какой стати так часто видеться с этой малышкой, коль скоро она не его протеже и у нее нет прерогативы на обладание его «золотым запасом» — тем знанием охраняемых секретов и потаенных пружин, которым он в конце концов должен с кем-нибудь поделиться. Само собой разумеется, не стоит впадать в чрезмерную сентиментальность. Она могла в полной мере быть его конфиденткой, в то же время деля с ним постель, с ним, пожилым мужчиной, которого и не назовешь иначе как похотливым старикашкой. Не исключено, что немалая доля тех ужасов, какие впоследствии будут терзать ее, берет начало именно в дарах Джо Шенка: кто знает, сколько зла, проклятий, тревог и страхов передается от нас другому, когда мы в безотчетном порыве делимся

страстью, жадностью и сексуальным зарядом. Ведь престарелый султан, отягощенный тысячью проклятий по своему адресу, и впрямь способен заронить нечто в голову и тело молоденькой женщины — об истинном обмене между партнерами в постели известно меньше, нежели о предмете любой из наук. Мы можем лишь определить, по какой земле она ходила в начале знакомства с Шенком и по какой — в конце. Коль скоро речь идет об обуявшей Мэрилин на исходе первого года знакомства с Шенком мании стать звездой (эту манию вполне можно уподобить одержимости дьяволом), и коль скоро он действительно испытывает ее способность дожидаться протекции, приходится признать, что ей выпал поистине суровый экзамен: спустя год ее контракт со студией «XX век — Фокс» не возобновили. На несколько месяцев она осталась без работы и вынуждена была вернуться к прежней профессии фотомодели. В конце концов Шенк вмешался и замолвил за нее словечко — только не на собственной студии, а на «Коламбии», которой руководил его «старый товарищ» Гарри Кон. Ее не просто приняли в штат, но и дали роль второго плана в снимающемся фильме, выделив преподавателей по актерскому мастерству и вокалу, — словом, оказали ей особое внимание, из чего следует, что Шенк раскрутил своего давнего знакомца на полную катушку. Как бы то ни было, на студии «Коламбиа» Мэрилин снялась в «Дамах из кордебалета» — слабенькой ленте серии «В», повествовавшей о юной звездочке эстрадного шоу (самой воплощенной добродетели), дочери звезды того же шоу постарше (самого богоданного таланта), влюбляющейся в богатого наследника. Вышедшая в прокат в 1948 году картина — первая, где мы можем видеть ее в деле: она поет, танцует, играет, даже участвует в драке, где вцепляются друг другу в волосы, раздают пощечины, визжат, неуклюже обмениваются шлепками, словно девчонки, бросающие бейсбольный мяч. Фильм ужасен, она — нет. На удивление безжизненная в ряде эпизодов, где и не требуется стопроцентного включения (чем не предвосхищение той ревизии искусства актерской игры, какая позже станет знамением эпохи кэмпа?), она поет и танцует с неподдельным задором, делая от себя все, чтобы вы поверили в невероятное — в то, что не так уж невозможно влюбиться в богатого наследника, роль которого исполняет Рэнд Брукс, вне сомнения, самый невзрачный из актеров-премьеров, очароваться которым вменено в обязанность любой дебютантке-инженю. Но что самое интересное в актрисе, которой суждено пойти так далеко, — это излучаемая ею аура непостижимой уверенности в себе, в собственной неотразимости. Складывается впечатление, что прямо у вас на глазах материализуется идеальный образец сексуальной привлекательности; так бывает, когда в полную народу комнату входит потрясающей красоты девушка и заявляет: «Я здесь лучше всех, со мной никто не сравнится». Безусловно, это не так. Пока не так. Ее передние зубы чуть выдаются вперед (как у Джейн Рассел), подбородок чуточку заострен, а нос на миллиметр шире, чем надо, и вызывает неподобающие ассоциации с пятачком молочного поросенка. И все-таки она по-своему ослепительна, все-таки провоцирует окружающих, как бы говоря: «Разве я не замечательна? Разве я не прекрасна?» Она как окруженный всеобщей любовью ребенок — просто удивляешься, на какие высоты может вознести бессознательная мудрость души и тела. Но где источник такой уверенности в себе? Позирование для журнальных обложек, норковое манто, какое набросил ей на плечи Шенк, или это смесь наивности и разочарований, каким-то чудом преображенная в сияние восходящей звезды?

Пожалуй, мы уделили слишком много места столь малозначительному фильму. Она входит в свою роль с полной отдачей и в то же время обнаруживает чувство меры, позволяющее не переигрывать там, где сценарий очевидно безнадежен. Интуитивно ощущает, когда стоит уйти в тень. Но это не повод безоглядно уверовать в ее актерское будущее. Гарри Кон с его безжалостным чутьем на кассовый успех спустя полгода не возобновляет с ней контракт, и придраться не к чему. В «Дамах из кордебалета» она примечательна лишь тем, что мы знаем, какой ей предстоит стать. Лучшее, что можно сказать о ее работе в этом фильме, — то, что она сгладила углы его совершенно неправдоподобного сюжета.

Мэрилин Монро и Карл Лендберг

На экране она являет свое очарование ровно в той мере, какая ей необходима, чтобы понравиться самой себе, ведь она вглядывается в собственное отражение всеми клеточками мозга, всеми фибрами души и тела. Очное знакомство со своим исполнительским опытом, пусть всего лишь в роли молоденькой звездочки эстрадного шоу, — для нее переживание ничуть не меньшее, чем лицезрение игры Греты Гарбо или Полы Негри. Погружение в самое себя столь же эффективно, как доза героина: так она снимает немыслимое напряжение, обусловленное долгими и безрезультатными поисками собственного «я». Если у нее еще оставались сомнения по части перспектив работы в кино, после «Дам из кордебалета» они, как можно предположить, во многом отпали. Ко всему прочему, сюжет фильма исподволь подыграл ее персональному мифу: она воплотила образ трудолюбивой девушки из низов, которая выбирается из массы себе подобных и выходит замуж за человека из высшего общества. Да и сама жизнь на данном этапе, похоже, вычерчивает для нее пунктиром аналогичный узор. Сейчас она любит Фреда Каргера (в период съемок он был ее преподавателем по вокалу), а его мать, Энн Каргер, состоятельная, но отнюдь не богатая, по местным, голливудским, меркам кажется ей аристократкой. Давным-давно, в годы немого кино, эта дама, вдова одного из основателей студии «Метро» Макса Каргера, устраивала в своем доме званые вечера, на которые захаживали знаменитости, не исключая и Аллу Назимову. (Так и слышишь, как Мэрилин с придыханием, словно предвосхищая интонацию Джеки Кеннеди, произносит это экзотическое имя.) Бывал на приемах у Энн Каргер и Валентино, этот роковой символ ее судьбы, чьи застывшие в асфальте отпечатки точь-в-точь совпадают с ее собственными и чья кончина предвозвестила ее рождение. Можно лишь дога-

дываться, как счастлива была Мэрилин познакомиться с хозяйкой такого дома; да и Энн Каргер, в свою очередь, была польщена и обрадована, когда ей представили актрису, исполнительницу второй женской роли в «Дамах из кордебалета», которой ассистировал ее сын и у которой — о чудо! — не хватает денег на еду. Что может больше вдохновить такую завзятую кулинарку, как Энн Каргер! Спустя определенное время роман между ее сыном и Мэрилин угаснет (невзирая на тактичные старания их обеих довести дело до женитьбы), однако в памяти девушки останется теплое впечатление от семьи, внутренние связи в которой столь прочны, что после развода Фред Каргер поселится с шестилетним сыном у матери. У него репутация человека, обладающего незаурядной музыкальной культурой и безупречными манерами. Он очевидно увлечен Мэрилин, не скупясь, он тратит время и силы, помогая ей развить ее дарование. Он водит ее в рестораны у моря, где ужинают при свечах и подают отборные вина, на танцы в самые изысканные ночные клубы, но за всей его заботливостью и предупредительностью, за всем мастерством, с которым он учил ее основам музыкальной грамоты и ставил ей голос, ощущается смутная настороженность к любым проявлениям чувств, грозящим высоким накалом, хуже того — чрезмерное недоверие к женщинам вообще, явившееся итогом его распавшегося брака. Помимо всего прочего, поведение избранницы нередко приводит его в замешательство. Наверное, никто из ее любовников так ее не стеснялся. И не без причин: достаточно отдать себе отчет в том, какой резонанс порой вызывают иные из ее наивных замечаний. Их роман вызывает в памяти отношения Генри Хиггинса с Элизой Дулитл или Чарлза Фрэнсиса Эйтела с Эленой Эспозито — с тою лишь разницей, что в нашем случае влюбленность олицетворяет Мэрилин. Но брак с ней плохо вписывался в намерения Каргера. Ему нужна была мать для шестилетнего сына. А применительно к такому амплуа Мэрилин, как могло ему показаться, не только слишком амбициозна, но и чересчур сексуальна. Чтобы оценить истинный характер их отношений, достаточно перелистать набор ее высказываний, выуженных Беном Хектом прямо из фактоидного ущелья; разумеется, вполне полагаться на их аутентичность рискованно, но всегда остается надежда, что в них, как в небрежно переведенном тексте, сохранилось что-то от реального положения дел. Было бы тщетно ожидать, что эти высказывания стопроцентно правдивы, но кому ведома вся правда?

Вот картинка отношений девушки с Каргером, как они видятся Мэрилин спустя годы: «Для меня началась новая жизнь. Я перебралась из «Студио-клаб», где снимала комнату, поближе к его дому, чтобы он мог заскочить ко мне по пути на работу или возвращаясь домой».

Секс мимоходом, по пути на службу, был санкционированным обрядом бытия Голливуда. Мало кто из бравых мужчин-голливудцев за ланчем в студийном кафетерии мог удержаться от соблазна похвастать: меня, мол, сегодня с утра пораньше обслужили на славу; но тогда речь шла об однодневках. Мэрилин же стремилась к замужеству; ее твердыни не могли капитулировать без боя. В уже упоминавшемся наборе высказываний есть одно, где она (а может быть, Бен Хект; родословную фактоида проследить так же трудно, как происхождение амебы) заявляет, что Каргер в конце концов насмерть оскорбил ее, предположив, что, случись ему однажды вот так, посреди любовных утех, отдать концы, его мальчика ждет незавидное будущее.

— Зачем ты мне это говоришь?

— Не понимаешь?

— Нет, не понимаю.

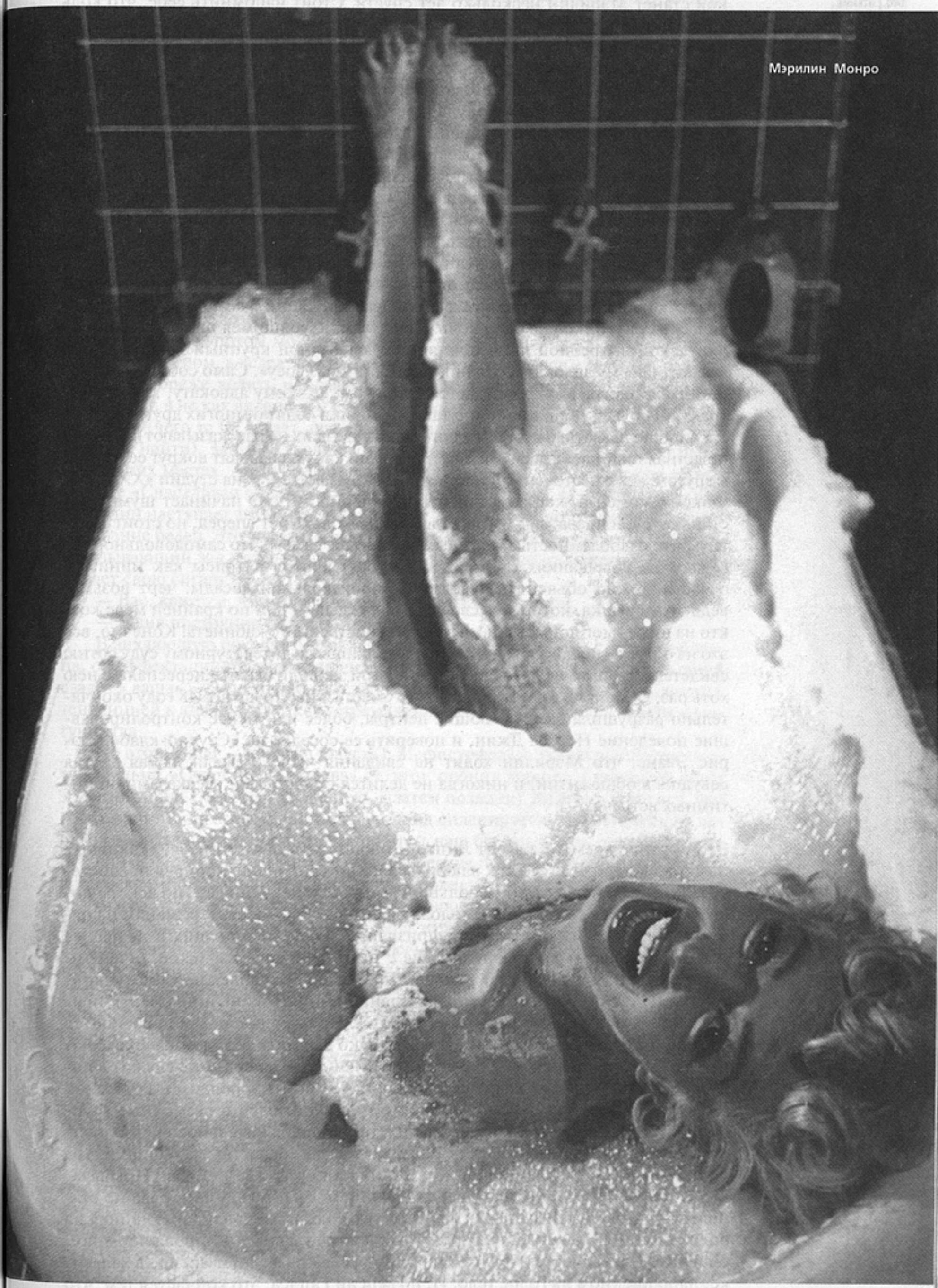
— Неужели? Не понимаешь, как ему будет плохо, если его будет воспитывать женщина вроде тебя?

— Ты меня ненавидишь, — сказала она.

Природа ее сексуальности и поныне остается загадкой. В настоящее время бытует распространенное убеждение (вполне отвечающее сложившейся после ее гибели легенде), будто секс вовсе не занимал в ее существовании столь заметного места, как можно было заключить из рекламных публикаций ранней поры ее славы. Как утверждают некоторые из тех, кто делил

с ней постель в более поздние годы, в ее характере было скорее лечь спать в бюстгальтере (дабы грудь не утратила форму), нежели бесстыдно откинуться на простынях, приходя в себя после яростного совокупления, да и по округе ходили байки о ее удивительной неискушенности в вопросах секса — вплоть до того, что, проведя однажды ночь с Марлоном Брандо, она наутро недоуменно заметила Милтону Грину: «Не знаю, может, я неправильно это делаю». История умалчивает, как отреагировал ее собеседник, но мы вправе задаться вопросом: кто на самом деле знает, как правильно? В том, что касается секса, любая определенность сопровождается осознанием, что перед нами — равнина с остроконечными холмами. Рано или поздно каждый из нас каким-нибудь случайным замечанием обнаруживает собственную неискушенность в сексе.

Слов нет, иные из ее друзей заявляют о ее целомудрии, о ее хрупкости, о ее уязвимости (которую, разумеется, не следует смешивать с сексуальной скованностью), о необыкновенной чувствительности ее нервной системы, о ее неспособности за себя постоять; однако все эти отзывы роднит одно: они появляются после того, как, переехав в Нью-Йорк, она живет то с семьей Гринов, то со Страсбергами, то с Артуром Миллером. К этому моменту она, надо полагать, уже сложилась как актриса настолько, что может без труда принять новый имидж и вести себя в полном соответствии с ним; а имидж сексуальной скромницы и тихони выигрышнее других — хотя бы потому, что снижает степень общей неприязни окружающих. Кроме того, вся ее психика уже травмирована, изранена, необратимо искажена; ее сердце, доведись кому-либо взглянуть на него изнутри, походит на деформированную бесчисленными апперкотами и нокаутами физиономию бывалого боксера; и вполне естественно предположить, что сама сексуальная жизнь уже обернулась к ней другой стороной. Однако биограф не вправе не задаться вопросом: а была ли она в начале своей карьеры действительно так невинна, как утверждает позднейшая легенда? На этот вопрос нет однозначного ответа. Ведь если трудно отрицать, что лицо и тело актера — не более чем одушевленный аналог потемкинской деревни, а степень его личного обаяния — результат самых разнородных факторов, от плотского влечения до ощущения дискомфорта от распирающих кишечник газов, то из этого отнюдь не следует, что любая женщина, поразительно сексуальная на экране, по определению должна быть абсолютно фригидна в постели. Проблема заключается в том, что именно в эти первые годы личная жизнь Мэрилин покрыта мраком неизвестности. То и дело натыкаешься на отзывы о ее скрытности. Наташа Лейтес, обучавшая ее основам драматического мастерства на студии «Коламбиа», была чем-то вроде опытной старшей наставницы Мэрилин; недаром та, переживая очередную неудачу, частенько останавливалась в ее доме. «У меня не хватало духу задать ей самый простой вопрос о том, как ей живется, — напишет Лейтес. — Даже спросить, где она собирается провести ближайший вечер, значило проявить непростительную бестактность». С другой стороны, в момент первой встречи у Наташи Лейтес сложилось впечатление о Мэрилин как о вульгарной, деланной, одетой «как шлюха» девице. Конечно, нельзя сбрасывать со счетов, что в воспоминаниях Лейтес сквозит горечь от незаслуженной отставки (семь лет спустя Монро предпочла ей Паулу Страсберг), к тому же в них отразился весь печальный жизненный опыт высокообразованной эмигрантки из Европы, некогда знакомой и работавшей с Рейнхардтом (в ее коттедже на территории студии множество книг и огромная фотография несравненного Макса), а, оказавшись за океаном, вынужденной снизойти до уроков ни в чем не смыслящим старлеткам. Трудно представить себе двух менее сочетаемых женщин (Лейтес, к примеру, расчетлива, когда дело касается денег, а Мэрилин тратит их, не считая), и все же они в одной упряжке. Скоро и Лейтес откроет для себя готовность Мэрилин целиком посвятить себя актерской профессии и ее безмерное честолюбие; однако стоит оговорить, что если поначалу она видит в ней чуть ли не уличную девку, то это потому, что именно так воспринимают ее другие; в самом деле, снимки в газетах и рекламные фото того времени являют нам более приземленную, более откровенную в демонстрации собственной сексуальности молодую блондинку, нежели та, ка-



Мэрилин Монро

кой станет Мэрилин несколько лет спустя. Стоит напомнить себе, что коль скоро она подает себя таким образом, то и мужчины — и прежде всего мужчины голливудские — будут реагировать на нее соответственно. Согласимся: на фотографиях этих лет у нее несколько бездумно-отрешенный вид; но ведь и у большинства шлюх вид столь же рассеянно-отрешенный; и отнюдь не секрет, что та безграничная популярность во всем мире, которая скоро станет ее уделом, отчасти обязана именно этому рассеянному выражению, как бы ненароком подводящему к мысли, что сексуальное наслаждение и любовь можно вкушать по отдельности и с разными людьми. Нельзя исключать, что застенчивая, замкнутая, боязливая и, как показывают многие ее интервью, абсолютно дезориентированная Мэрилин в эти не слишком высвеченные свидетельствами окружающих годы ведет неприметную разведку боем, встречаясь (как бы выразиться поделикатнее — в поисках общения, нового опыта, набора впечатлений, каковые она сможет использовать в своей актерской практике, или просто стремясь к самоидентификации?) с множеством эпизодических спутников на одну ночь. По слухам, клубящимся на самом дне голливудской выгребной ямы, подписывая очередной крупный контракт, она заметит своему адвокату: «Ладно, последний раз сосу». Само собой, уважающий себя биограф тут же задастся вопросом: «Какому адвокату, какой контракт?» И будет прав, ибо точно такие же байки ходят о многих других актрисах (проще назвать, о ком из голливудских звезд их не рассказывают). Однако истинная подоплека всей пошлости и грязи, какую разводят вокруг ее имени, в другом — в ожесточенной неприязни, окружающей ее на студии «XX век — Фокс» с момента, когда, достигнув популярности, она начинает шумно отстаивать свои права. Тут мы забегаем на несколько лет вперед, но стоит заметить, что озлобленность студийных боссов (тех самых, что самодовольно восседают на совещаниях с сигарами в зубах) против актрисы как минимум отчасти можно объяснить чувством непроизвольной досады: черт возьми, ведь это девушка, которую в свое время каждый — или по крайней мере кое-кто из них — мог поиметь, не выходя из собственного кабинета! Конечно, все это из области предположений. Не предъявишь же литературному суду сотню свидетельств, авторы которых под присягой заявили бы, что переспали с нею хоть раз. Остается констатировать, что смерть Эны Лоуэр в 1948 году окончательно разрушила сдерживающие центры, более или менее контролировавшие поведение Нормы Джин, и поверить ее соседке по «Студио-клаб» Клэрис Эванс, что Мэрилин ходит на свидания чаще, нежели любая другая девушка в общежитии, и никогда не делится с подругами рассказами об интимных встречах.

Это смутное время. Ее агент Липтон говорит, что она вертится, «как блоха на сковородке». До того как влюбиться в Каргера, она, игнорируя предостережения друзей, арендует небольшой домик с привидениями, но вскоре покидает его; есть соблазн предположить, что ее склонность к романам на одну ночь по-своему притягивает призраков, будит дремлющих в недрах ее психики духов; раза два в этом доме с нею приключается такое, о чем мы еще не скоро услышим. Еще раньше, в Бэрбанке, ее увидел на улице какой-то полицейский; воспламененный желанием, он по окончании смены, прорезав сетку на двери, вламывается в ее дом. На ее крик о помощи сбегаются соседи, и он вынужден ретироваться, однако в памяти Мэрилин воскресают вспышки бешеной ярости Джима Доуэрти: он ведь теперь тоже служит в полиции. Потом случай сводит ее с актером Джоном Кэрроллом и его женой Люсиль Раймен, занимающейся наймом исполнителей в съемочные группы. Она делит с ними квартиру. И спустя непродолжительное время ловит на себе неравнодушный взгляд обитающего по соседству мальчишки: тот подглядывает за ней, приставив лестницу к окну третьего этажа. Пребывающая в непрестанном страхе перед насилием, она, между тем, едва не становится виновницей распада супружеского союза: специализирующийся на ролях второго плана и лишь изредка играющий главные, Кэрролл порядком смахивает на Кларка Гейбла, а Мэрилин расхаживает по квартире в халатике, наброшенном на голое тело. И, по версии Гайлса, это кончается тем, что

«в один прекрасный день Мэрилин отводит мисс Раймен в сторону и заявляет: «Люсиль, мне надо кое-что тебе сказать. Ты не любишь Джона. Если бы ты его любила, то не пропадала бы все время на работе. Мне кажется, я люблю его».

По признанию мисс Раймен, такого рода заявление явилось для нее громом среди ясного неба. Она так и не поняла, действует Мэрилин по собственному побуждению или с ведома и согласия ее мужа, однако чуть позже та спросила: «Ты дашь ему развод, чтобы мы могли пожениться?» Выйдя из ступора, мисс Раймен осведомилась, чем все это вызвано, и Мэрилин ответила: «Просто быть не может, чтобы человек так хорошо ко мне относился и мог в меня не влюбиться». На что мисс Раймен коротко отреагировала, давая понять, что разговор окончен: «Если Джон хочет развода, он может его получить». Развода не воспоследовало, кризис миновал, и никто за пределами семейства Раймен-Кэрролла не заметил, чтобы Мэрилин особенно загрустила».

Так и пошло: дом, населенный призраками, затем отель «Бель Эр», «Беверли-Карлтон», потом мотель и снова «Студио-клаб». Здесь начинается ее роман с Каргером, а вслед за этим она находит пристанище у Наташи, советующей ей пореже ходить на свидания, ибо мужчины «интересуются ею как женщиной, а не как актрисой». Она также рекомендует Мэрилин носить нижнее белье (чего та не делает, очевидно полагая, что лучшего белья, нежели ее кожа, не найти). Затем ее увольняют со студии «Коламбиа», и она ищет работу в других местах. Агенту удается заполучить для нее эпизодическую роль в фильме «Счастливая любовь» с участием Граучо Маркса. И в существовании Мэрилин наступает звездный миг: впервые на экране видят ее знаменитое покачивание бедер. Это захватывающий момент картины: вперившись взглядом в вызывающий зад незнакомой девицы, Граучо Маркс от вожделения заглатывает свою сигару.

— Вас, кажется, что-то беспокоит? — осведомляется он.

— Меня постоянно преследуют мужчины.

В вихляющую походку она вкладывает все, что знает об искусстве соблазна, об аффектации и о зарождающейся эстетике кэмпа. «Наслаждайтесь мной сзади, я ваша», — молчаливо взывают ее покачивающиеся бедра. Блондинка с тенденцией к анальному сексу устремляется на штурм цитаделей власти и могущества.

Но этот ее шаг — договор Фауста с Мефистофелем. На закрытом просмотре фильма «Счастливая любовь» ее игру оценит хорошо известный агент Джонни Хайд. Он встретится с нею, а затем позвонит Липтону и скажет, что готов принять на себя ведение ее дел. Хайд спланирует ее артистическую карьеру на годы вперед; прежде чем покинуть наш бренный мир, он привлечет к ней внимание всех, кто занимает стратегические позиции в Голливуде. Участвуя в рекламной кампании «Счастливой любви» в Нью-Йорке, она, никому не известная старлетка, на тридцать секунд появляющаяся в кадре, — удостоится весьма благосклонных отзывов в печати; газетные снимки запечатлеют ее дарящей свою ослепительную улыбку всему Нью-Йорку, с тремя стаканчиками мороженого в каждой руке. В Голливуде же к ней на много лет пристанет ярлык бездари, сексуальной куклы, ходячего анекдота, дебилки, которая только и умеет что вращать бедрами и вертеть хвостом, уличной девки, «сующей секс вам под нос»; трудно поверить, какую цену придется ей заплатить за эту вихляющую походку, когда хозяева студий, упорно отказываясь увидеть в ней серьезную актрису, будут навязывать ей роли, которые станут для нее видом растянутого на годы самоубийства; да, это поистине фаустовский контракт, и едва ли первый в ее жизни.

Именно в это время Том Келли сфотографирует ее обнаженной для обложки календаря и заметит в интервью Морису Золотову, что она «выгибается с грациозностью выдры и движется с подкупающей естественностью. Стоило ей сбросить одежду, как всю ее застенчивость будто рукой сняло». Это произвело на фотографа неизгладимое впечатление. «Мона Монро» — подписала она серию снимков. А вспоминая об этой работе, Том Келли заявил интервьюеру: «Вот что я могу вам сказать. Мне в жизни не случалось снимать та-

кую сексуально притягательную женщину, как Мэрилин Монро». За сеанс позирования она получила пятьдесят долларов — ровно столько, сколько нужно, чтобы внести очередной взнос за купленную в рассрочку машину. И, похоже, сочла этот эпизод своей карьеры раз и навсегда исчерпанным. На данный момент для нее несравненно важнее, что к ней начинает испытывать интерес Джонни Хайд.

Он — один из виднейших, наиболее популярных и уважаемых в городе агентов. Элиа Казан описывает его так: «Прекрасно сложенный, невысокого роста, но отнюдь не тщедушный и не одутловатый, ни одного фунта лишнего веса, он обладал превосходным знанием правил хорошего тона. Это один из немногих влиятельных людей в Голливуде, отличавшихся действительно безупречными манерами».

Ее первая встреча с Хайдом происходит в одном из клубов в Палм Спрингс. «Мы выпили и разговорились... Он внимательно меня слушал... Сказал, что я стану звездой первой величины. Помню, тут я рассмеялась и говорю: «Вряд ли, у меня денег нет даже телефон оплатить». А он сказал, что в свое время открыл Лану Тёрнер и еще многих, что мои данные получше, чем у Ланы, и я наверняка далеко пойду».

Сын русского акробата, выступавшего в труппе со скромным названием «Русский императорский театр Николая Гайдабуры», Хайд вырос на подмостках комической сцены, где играл под именем Джонни Гайдабура; впоследствии он сменит его на более привычное Хайд.

Итак, она потянулась к нему, и причиной тому был его ум. Он был одним из очень немногих, кто мог поведать ей о Голливуде больше, чем Джо Шенк. Ему пятьдесят три, ей на тридцать лет меньше. Можно не сомневаться, что он отчаянно втюрился в нее. У него четыре сына и красавица жена — Мозель Крейвенс, «инженю, вытащенная из клоаки вестернов, пекущихся на студии «Рипаблик Пикчерз». Что правда, то правда, за ним тянулся длинный шлейф связей со звездными клиентками, но супруга Хайда, едва ли склонная аплодировать слабостям своего спутника жизни, неизменно демонстрировала понимание деликатных сторон его профессии: в конце концов, в чем заключается специфический талант агента того или иного художника, как не в способности проникать, подобно психоаналитику или преподавателю актерского мастерства, в самую суть вверенного ему дарования? На протяжении лет он оставался для Мозель мужем лишь наполовину, но это не обесценивало их союз. Положить конец установившейся между ними гармонии выпало Мэрилин. Стремясь обеспечить ей всестороннюю рекламу, Хайд то и дело появляется с нею в ресторанах «У Романова» или «У Чейзена». В результате их связь получает огласку еще до того, как, возможно, становится реальностью. Между тем Хайд тяжело болен, у него слабое сердце. Его роман с Мэрилин длится около года, и к исходу этого года недуг прогрессирует настолько, что после очередного выезда в свет шоферу приходится буквально на руках поднимать его по лестнице в спальню. Но в первые месяцы нахлынувшей страсти он еще играет со своим сердцем в поддавки, а не ставит его ва-банк, и в эти месяцы не сыщешь крупного студийного руководителя, которому Хайд не прожужжал бы все уши рассказами о блестящих возможностях и сногсшибательных перспективах актрисы по имени Мэрилин Монро. А поскольку на ее счету лишь не имевшая успеха лента категории «В» плюс полуминутный эпизод в «Счастливой любви» да малюсенькие кусочки в «Билете до Томагавка», пересуды на тему их отношений только множатся. Должно быть, эта девчонка и впрямь сексуальное чудо, раз уж самому Джонни Хайду изменило его безошибочное чутье, думают директора киностудий. И роман опытного агента и безвестной старлетки обрастает подробностями. Доходят они и до Мозель Хайд. «Я человек терпимый, но всему есть границы. Помню, как-то мой сынишка Джонни искал что-то в подвале среди старых отцовских вещей и наткнулся на календарь с фотографиями голой Мэрилин... Он принес его наверх». (То обстоятельство, что Монро позировала фотографу обнаженной, по-прежнему оставалось тайной для подавляющего большинства голливудцев; поэтому-то, наверное, в глазах Мозель найденный в подвале среди ненужных бумаг мужа календарь

Мэрилин Монро

превратился в вещественное свидетельство его одержимости прелестями распутной девки.) В конце концов между супругами состоялось решающее объяснение. Ничего не отрицая, Хайд сказал просто: «Это случилось, и я ничего не могу с этим поделать». Жена подала на развод. А Джонни Хайд попросил Мэрилин выйти за него замуж.

Она отказалась. И это одно из таинственных решений в ее жизни. Ведь и после развода и раздела имущества он все равно останется миллионером, а у Мэрилин ни гроша за душой. Он уважает ее, а, учитывая, как к ней относятся вокруг в эти годы, уважение ей так же необходимо, как неизлечимо больному спасительная доза болеутоляющего; выйти за него — значит зажить в атмосфере искреннего понимания. Ко всему прочему он — прирожденный ментор, способный научить ее безошибочно выбирать подходящие роли. Да и его уверенное знание правил хорошего тона уже начинает благотворно влиять на ее манеру держаться. (В фильме «Все о Еве» она будет на удивление изящной и необычной в роли мисс Кэсуэлл — роли, добытой его упорными стараниями.) И он боготворит ее. Наряду с уважением ей предлагается любовь. Он готов стать ей отцом. Он готов даже умереть ради нее. Выдвигая последние аргументы в пользу их брака, он уподобляется нищему, выпрашивающему подаяние. Ему недолго осталось, уверяет Хайд, его уход — вопрос нескольких месяцев. Пусть только она не думает, что ей грозит оказаться сиделкой при беспомощном старике; нет, он просто умрет, а ей останутся его имя, его деньги, его связи и... обязанность на короткий срок сделать его счастливым. И все-таки она отказывается. Да, она его любит, но она не влюблена в него. Словно предчувствуя, что в его распоряжении месяц-другой, он уделяет все больше рабочего времени устройству ее будущего, ведь нужно предугадать все предстоящие трудности. Он добивается для нее нового контракта на студии «XX век — Фокс», по-прежнему рассчитанного на семь лет, но на сей раз со стартовой оплатой семьсот пятьдесят долларов в неделю. Это, по крайней мере, гарантирует ее будущее в финансовом плане и даст ей возможность чаще сниматься в кино. Он уговаривает ее сделать пластическую операцию. Выпуклость на кончике носа искусно уменьшили — прощай, сходство с Уильямом Карлом Филдсом! — а легкий дефект линии подбородка подправили, устранив хрящ. О зубах, прежде выдававшихся вперед, позаботился выбранный Каргером стоматолог. И теперь, когда ее лицо окончательно оформилось, не давая ни малейшего повода для критики, рекогносцировка для головокружительного взлета в экранное поднебесье завершена. А Хайд, чей изношенный мотор вот-вот заглохнет, чье тело тает на глазах, чьи кончики пальцев сигнализируют о приближении очередного — и последнего — сердечного приступа, все еще надеется уговорить ее выйти за него замуж и в то же время ведет с поверенным переговоры о том, как перевести на ее имя треть своего состояния, если она вновь ответит отказом. Он умрет внезапно, скорее, чем ожидал, и его родственники отнюдь не случайно забудут отправить ей аккуратно отпечатанное, в черной рамке, извещение о похоронах. Но и это еще не все. Она живет в доме, купленном им после развода, и в этот-то дом, в их любовное гнездышко, спустя считанные часы после смерти Хайда наведается адвокат, представляющий интересы его семейства. Он предпишет ей незамедлительно собрать вещи и освободить занимаемое помещение — раз и навсегда. Но когда уходят короли, их министры вступают в перепалку. Иные из друзей и знакомых Хайда советуют ей, несмотря ни на что, появиться на церемонии прощания. Когда собравшиеся скорбной чередой проходят мимо гроба, она припадает к нему всем телом с криком: «Проснись, пожалуйста, проснись, о господи, Джонни, Джонни!» Ее с трудом уводят в глубь церкви. Она снова в одиночестве, эта проклинаемая Голливудом блондинка, убившая хорошего человека. В ближайшем будущем она поплатится за то, что не вышла за него замуж.

Почему она этого не сделала? Сегодня любой вариант ответа, каким бы он ни был, окажется итогом холодной игры ума, не более того. Многое в своей жизни она делала по расчету и не без успеха предугадывала то или иное направление в своей карьере, однако, как заметит Артур Миллер, время от времени демонстрировала своего рода бескорыстие, чуть ли не праведность. По-

этому вряд ли стоит искать в ее отказе от брака иной мотив, продолжает он, нежели то, что она не была влюблена в Джонни Хайда и в то же время благоговейно относилась к чувству любви. Что до денег, то, по мнению Миллера, они никогда не были для нее чем-то реальным, а потому и не могли диктовать ее поступки.

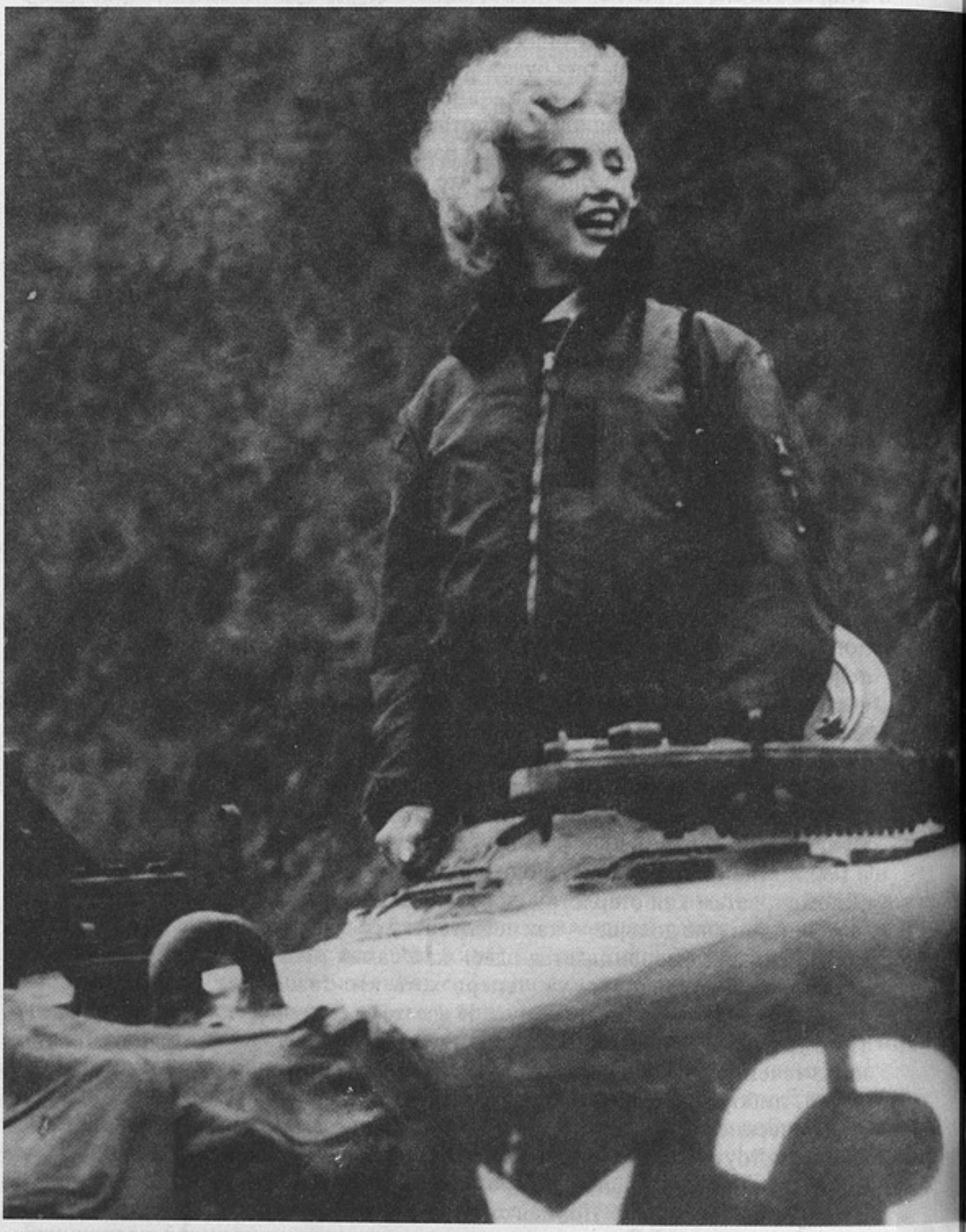
Если подумать, приходишь к выводу, что деньги и вправду могли разрешить разве что незначительные трудности и притом усугубить ее истинную проблему. И тут мы возвращаемся к ее извечному стремлению обрести самое себя. Парадокс же привязанности к Джонни Хайду заключается в следующем. Она восхищалась им, потому что он мог спроектировать здание ее артистической карьеры, а в ее глазах это значило достойно обставить дом, где могло бы обитать ее «я». Вот почему она вряд ли могла позволить себе стать его женой. Ведь после его кончины она будет обречена стать то ли веселой вдовой, то ли черной вдовой, одним словом, женщиной по имени миссис Хайд, а не самою собой. Что за навязчивая идея эта потребность быть верным самому себе! Мы стремимся к этому, ибо, пребывая в рамках собственного «я», каким-то краешком своего существа ощущаем, что мы искренни, когда говорим то или другое, что мы действительно существуем, и это локальное чувство самоудовлетворенности скрывает в себе экзистенциальную тайну, не менее важную для психологии, нежели «cogito, ergo sum»[1], иными словами, эмоциональное состояние, обусловленное подобным самоощущением, почему-то настолько предпочтительнее ощущения пустоты в самом себе, что для его носителей — таких, как Мэрилин, — может стать более мощным побудительным стимулом, чем сексуальный инстинкт, стремление к высокому общественному положению или богатству. Находятся люди, которые скорее пожертвуют любовью или собственной безопасностью, нежели рискнут поставить под вопрос чувство верности самим себе.

Глава V. Мэрилин

Снивли, Шенк, Каргер и Хайд! Будь Мэрилин девушкой из бара и пожелай она вытянуть отступные у былого любовника, она без сомнения выбрала бы в адресной книге юридическую фирму с такими именами. Теперь советы и консультации этих достойных соотечественников надлежало претворить в дела. В начале знакомства Хайд помог ей заполучить роль Анджелы в «Асфальтовых джунглях», не без его участия досталась ей и роль мисс Кэсуэлл в фильме «Все о Еве». Несмотря на то что это были роли второго плана, она блестяще проявила себя в обеих. Однако Дор Шери так и не взял ее в штат «Метро», и Хайду стоило огромного труда буквально на пороге смерти добиться для нее контракта сроком на семь лет (с пролонгацией по истечении каждых шести месяцев) от руководства студии «XX век — Фокс». А между тем в Голливуде ее знают уже не один год: поначалу как девушку с журнальных обложек, затем как старлетку с особым даром по части проведения рекламных акций и еще дольше — как дебютантку со связями в промышленных кругах (последнее расценивается здесь как самая низшая ступень в исполнительской иерархии). Ну, уж теперь хоть кто-то сможет разглядеть в ней актрису, и притом небесталанную! И все-таки ее творческие свершения ощутимо уступают ее неизменной готовности штурмовать неприступные бастионы: в течение двух лет кряду «XX век — Фокс» либо вовсе не находит для нее ролей, либо занимает в эпизодах проходных картин. На ее долю выпадают классические автогонки с Кэри Грантом в «Обезьяньих проделках», эпизод с Чарлзом Лоутоном в «Полном доме О'Генри» и главная роль в «Ниагаре», где неинтересно решительно все, кроме нее самой. Лучшей работой Монро этого периода становится «Ночная схватка», снятая даже не на ее родной студии, а на RKO — той самой, что размещалась прямо напротив сиротского приюта. В этой картине заняты Барбара Стенвик, Роберт Райан, Пол Дуглас, но она затмевает всех остальных.

[1] Cogito, ergo sum (*лат.*) — «Я мыслю, следовательно, я существую» — знаменитый афоризм французского философа Рене Декарта. — *Прим. переводчика.*

Талантом девушки, так впечатлившим аудиторию «Асфальтовых джунглей» и «Все о Еве», на студии преступно пренебрегают. Ее творческие ожидания тонут в вакууме, создавшемся в результате скоропостижной кончины Хайда. Даже его агентство ее избегает. Нет у нее всезнающего друга и советчика, который и дальше прокладывал бы ей путь в кинематографических дебрях. И однако во всех этих экранных поделках, зачастую призванных выдвинуть на первый план других звезд, во всех сходящих с конвейера комедиях, вестернах, детективах, во всех второстепенных и эпизодических ролях, что, кажется, только и выпадают на ее долю, она остается едва ли не самой яркой и интригующей индивидуальностью. Еще не успевает завершиться этот серый, монотонный период, а ее имя — независимо от того, сколь длительно ее присутствие в кадре, — уже выносят в верхние строки вступительных титров. Итак, она состоялась. Состоялась, всплыла, родилась из океана удручающей заурядности, родилась из мутного потока целлулоида, который и язык не повернется назвать фильмами, родилась на



Мэрилин Монро. Корея, расположение американских войск

пепелище старых картин. Она продолжает возрождаться из этого пепелища и сегодня, когда пересматриваешь эти картины. Продолжает заражать с экрана своей удивительной живостью, как правило, затемняя других исполнителей. У нее больше энергии, больше юмора, больше готовности безоглядно отдаться роли и самому процессу игры. Да, она именно играет своих героинь, излучая ощущение счастья — счастья сниматься в кино! А кто не знает, сколь незаменимо такое излучение в любом непритязательном зрелище? Она — олицетворение магического обряда, творимого в священной обители кинематографа, но ее родная студия — последняя, до чьих сотрудников это доходит.

Никому не дано оценить, каким ущербом ее запасу доброй воли, пронесенной сквозь нелегкое детство, чревато это пренебрежение. Позже она проникнется тотальным неприятием режиссеров и продюсеров и с лихвой отплатит им той же монетой. Будет изводить капризами и лучших, и худших постановщиков фильмов, в которых снимается, изливать накопившуюся за

годы бесплодного ожидания желчь на актеров, которых любит, с той же безжалостностью, с какой станет преследовать тех собратьев по профессии, которых презирает. Быть может, именно эти ранние ленты — причина утраченного ею последнего шанса сделаться великой актрисой и в то же время выкроить малую толику личного счастья; ладно, тогда она станет непрерывно борющимся за выживание левиафаном и, заключив фаустовскую сделку с бесом публичности, превратится в грандиозного рекламного идола, призванного сделать всеобщим достоянием ту карьеру, которую она заслуживает и делать которую ей скорее препятствует, нежели помогает студия.

«Мистер Занук стал навязчивым видением моих ночных кошмаров, — откровенничает Мэрилин. — Бывало, проснусь утром и думаю: надо во что бы то ни стало добиться, чтобы мистер Занук оценил меня по достоинству... а вот пробиться к нему никак не могу. Не могу пробиться вообще ни к кому, чье мнение что-нибудь значит на студии... Мистер Занук обронил кому-то в дирекции, что я просто уродина и нет никакого смысла тратить на меня время». Горькое разочарование в прозорливости студийного руководства порой побуждает ее к метким наблюдениям — пусть даже наблюдения эти занесены на бумагу Беном Хектом: «Боссы на студиях ревниво оберегают свою власть. Они ничем не лучше политиков. Также стремятся, чтобы на первый план вышли те, кого выберут они сами. Им не по душе, когда зрители подают голос, берут девушку на руки и просят: «Сделайте ее звездой».

Похоже, никому из биографов не приходит в голову отрицать, что Дэррил Занук не прочь лично оприходовать любую потенциальную креатуру студии: для него это то же, что поставить на выпускаемое его конторой изделие фирменное клеймо: «XX век — Фокс». Да и может ли быть иначе: в его глазах Мэрилин — всего-навсего кусок мяса, добытый Шенком и приправленный Хайдом. А его собственному царственному естеству, спрашивается, так и оставаться не при деле? Разумеется, это лишь одна из десятков причин, влияющих на ее положение: наверняка у Занука есть более веские мотивы не особенно заботиться о ее продвижении. Его идеал оптимального кинопроизведения — «Джентльменское соглашение». Мэрилин просто-напросто не вписывается в его представление о том, что надлежит предлагать экранной аудитории. Девушка не отвечает параметрам той его персональной формулы, какая в былые времена приносила студии «XX век — Фокс» баснословные прибыли. Эта формула исчерпывается тремя словами: «Производите качественное дерьмо». Занук не из тех, кто держит руку на пульсе американской публики, он предпочитает лезть к публике в кишки. Что до Мэрилин, то слишком уж она неуправляема, когда дело доходит до такого рода продукции. Ведь она, черт ее побери, поднимает ставки, а Занук стремится к другому: он хочет держать под контролем все, что находится на игорном столе. Едва ли он замышляет что-нибудь против нее лично; она — лишь один из сотни факторов, которые он жестко ограничивает.

И вот у нее появляется неоценимый для каждого стремящегося пробиться художника стимул — реальный злодей, которого можно и должно ненавидеть. И особого рода мастерство — мастерство отстаивать самое себя. Коль скоро он, по ее убеждению, поставил себе целью стереть ее с лица земли, ее задача — не позволить ему это сделать. Подобно любому крупному политическому деятелю, она ищет поддержки в массах. Слов нет, он может оборвать ее актерскую карьеру, но не в его власти перекрыть все каналы, служащие ее известности. Итак, она снова сядет на своего любимого конька: будет позировать фотографам. И станет всеобщей любимицей в том павильоне студии, где фоторепортеры запечатлевают на пленке старлеток. Ее встречают с восторгом. Она возвращается к тому, с чего начала три года назад, когда получила свой первый контракт, — ее фотографии вновь ложатся на тысячи редакционных столов, ее улыбка вновь победно сияет со страниц газет и журналов, безмолвно провоцируя каждого вглядывающегося в ее лицо мужчину: «Сладенький мой, если тебе повезет, я могу быть твоей».

Но она — настоящий полководец, тщательно продумывающий каждую деталь своего генерального наступления, и грохот ее артиллерии не просто

гулким эхом разносится по всему миру — ее орудия бьют прицельным огнем по стратегическим точкам студии «XX век — Фокс». Один из таких залпов метит непосредственно в Дэррила Занука (это описывает Морис Золотов), и он раздается в день, когда Мэрилин, якобы отдыхая после утомительного съемочного дня, в соблазнительном пеньюаре позирует фотографам у себя дома. Съемки ведут, разумеется, не в квартире, которую она снимает, а тут же, в студийном павильоне. (На фабрике фактоидов такая подмена места действия — явление обыденное: квартиры всех старлеток выглядят одинаково.)

«Мэрилин решила привнести в этот процесс нотку драматизма. Переодевшись в костюмерной, она медленно проплыла шесть кварталов до фотопавильона босиком, с развевающимися за спиной волосами, в прозрачном пеньюаре, сквозь который явственно просматривалось ее тело. Студийные курьеры, оседлав велосипеды, разносили по территории сенсационную новость. К тому времени как съемки закончились и она вышла наружу, на улицах толпились работники студии, приветствовавшие ее аплодисментами. На следующий день молва об эксцентричной выходке обошла местные газеты. О Мэрилин заговорил весь Голливуд».

Кто она, недоумевали студийцы: ненароком спрыгнувшая с ума девчонка или секс-бомба, которой Занук не сумел найти должное применение?

«Несколько недель спустя на студии был устроен прием в честь посетителей-прокатчиков. Мэрилин, наряду с другими начинающими актрисами, обязали присутствовать. Естественно, основной приманкой служили такие знаменитости, как Энн Бакстер, Дэн Дейли, Джун Хейвер, Ричард Уидмарк и Тайрон Пауэр. Но когда с опозданием на полтора часа появилась Мэрилин, именно вокруг нее сгрудились прокатчики и театральные агенты. Ее без конца спрашивали: «А в каких фильмах собираетесь сниматься вы, мисс Монро?» Она картинно взмахивала ресницами, говоря: «Об этом лучше спросить мистера Занука или мистера Шрейбера». И скоро до ушей президента студии «XX век — Фокс» Спироса Скураса дошло, что его главных исполнителей чуть не затоптали, наперебой добиваясь внимания Мэрилин.

«Кто эта девушка?» — осведомился Скурас у одного из своих приближенных. Тот и понятия не имел. Пошел выяснять и услышал, что это актриса на контракте и зовут ее Мэрилин Монро. Затем Скурас задал тот же вопрос, который интересовал всех: «А в каком фильме она занята?» А услышав несколько смущенный ответ, что ни в одном из готовящихся к выпуску, побагровел...

Симона Синьоре, Ив Монтан, Мэрилин Монро. Лос-Анджелес, 1960

«Она нравится прокатчикам! — прорычал он. — Если она нравится прокатчикам, значит, нравится публике, не так ли?»

Занук распорядился, чтобы Мэрилин приискали роль в любой из снимающихся лент, где может быть задействована сексапильная блондинка, а фильмы, в которых нельзя задействовать сексапильную блондинку, в Голливуде можно перечислить по пальцам. Для нее немедленно нашли роли второго плана в картинах «Чувствуешь себя молодым» и «Любовное гнездышко».

И вот она снимается. Снимается в этих ничего не значащих коммерческих поделках, и рекламно-новостной конвейер безостановочно работает на нее. «Колльерс» и «Лук» публикуют биографические заметки о ней. «За прошедший год стоимость мисс Монро возросла больше, чем стоимость жизни», — констатирует буклет «Блондинка — эталон Голливуда-1951». Между тем не прошло и года с момента, когда, по свидетельству ее друга Сидни Скольски, она, находясь в депрессии, заявляла, что «продолжит работать, и ничто — слышите, ничто! — не поколеблет ее решимости стать звездой. И тут же вздохнула, засомневавшись, что когда-нибудь ее мечта воплотится в жизнь».

Ее существование проходит под знаком публичности со всеми вытекающими последствиями. (Вечная неуверенность в собственном «я» таит в себе определенное преимущество: ее не слишком смущает то обстоятельство, что она постоянно выставлена напоказ.) В то же время, раз за разом выдавая в газетных интервью скороспелые суждения, подчас граничащие с ложью, она не может не ощущать зазора между реально происходящим и его публичной версией. А между тем одно и другое разнятся не меньше, нежели живая плоть и ее пластиковое подобие — манекен. Первая реагирует на внешнее давление, посылая болевые сигналы, второе — нет. Никогда не знаешь, где и почему отвалится кусок пластика. Точно так же обстоит и с фактоидом: никому не дано предсказать, когда он взорвется. Кое-что в прошлом, похоже, все-таки вызывает определенную обеспокоенность Мэрилин, ведь если только принять за данность, что календарь, для которого она позировала нагишом, был подброшен Джонни Хайду (а это уже само по себе романная интрига!), то наиболее вероятно, что он оказался в архиве агента с ее собственной подачи. Не стремилась ли она так побудить своего покровителя задуматься о том, что потребуется сделать в случае возможной огласки?

Морис Золотов излагает свою версию того, как история с календарем всплыла на поверхность. Эта версия вполне могла бы лечь в основу сюжета доброй старой немой киноленты, и все-таки ей веришь, поскольку в центре ее — продюсер Джерри Уолд, этот счастливый протагонист шоу под названием «Почему бежит Сэмми?». Итак, Уолда, только что закончившего на студии РКО работу над фильмом «Ночная схватка», внезапно начинает шантажировать кто-то, требующий десять тысяч долларов за неразглашение ставшей его достоянием информации. Как узнает продюсер по телефону, суть ее заключается в том, что Мэрилин Монро в обнаженном виде можно увидеть в половине американских баров. Стоит людям дознаться, что на страницах календаря — голливудская звезда, а не просто безвестная натурщица, и выход «Ночной схватки» в прокат окажется под серьезной угрозой, особенно если картину начнут бойкотировать религиозные группировки. Уолда, однако (и тут уж поистине кажется, что все происходит в кино, а не наяву), убеждает аргументация сценариста Нормана Красны, полагающего, что такого рода скандальная реклама скорее будет способствовать популярности фильма, нежели повредит ему. Чем не судьбоносный момент? Поворотный пункт в истории пиара, а между тем Эйзенхауэр еще даже не избран на пост президента США! Прорабатывается такой план дальнейших действий: Монро не является штатной актрисой студии РКО, она всего лишь «взята в долг» ее руководством для работы в одном фильме, и скандал, который может разгореться вокруг ее имени, только подогреет к нему любопытство публики. Если же он все-таки повредит будущей карьере актрисы, за все последствия придется расплачиваться студии «XX век — Фокс» — и, натурально, самой Мэрилин, поскольку со студией ее связывает семилетний контракт. Что до РКО, то ей останется лишь подсчитать барыши и дать деру (под свист ветра, завывающего в окнах сиротского

приюта). Однако почти тотчас же у Джерри Уолда возникает новый повод для беспокойства. Что, если у шантажиста сдадут нервы и он в итоге не разоблачит Монро? Решено: это сделают они сами. Инспирируется телефонный звонок с туманной обмолвкой корреспонденту «Юнайтед пресс» Элайн Мосби. Та обращается к администрации «Фокса» за разъяснениями. Мэрилин столь же оперативно снимают со съемок фильма «Входи без стука» — практически нет необходимости добавлять, что именно в тот самый момент, когда она изображает повредившуюся в уме девушку, выполняя указания режиссера по имени Бейкер.

Итак, дознание начато. Она без обиняков признает: информация верна, она действительно позировала для календаря обнаженной. И тут, думается, романисту самое время воспользоваться своим правом на домысел, сочинив диалог вроде нижеследующего.

— Вы раздвигали ноги? — допытывается студийный администратор.

— Нет.

— Демонстрировали анальное отверстие?

— Конечно, нет.

— Не было ли в кадре животных?

— Вовсе нет. Я там одна. Это же просто обнаженка.

— Вот что: вы будете решительно отрицать, что когда-либо участвовали в съемках этой фотосерии. Для нее позировала какая-то другая блондинка. Та, что имеет несчастье быть на вас похожей.

Она обращается за помощью к Сидни Скольски. Редактор отдела светской хроники, он прекрасно знает, как и с какими целями осуществляется утечка новостей. И, трезво оценив ситуацию, по всей вероятности, советует ей сделать хорошую мину при плохой игре: рано или поздно кот все-таки выскочит из мешка. Послушавшись, Мэрилин звонит Элайн Мосби, и достоянием последней становится ее чистосердечное признание, иными словами, сиюминутная правда фактоидного конвейера: «В 1949 году она была всегонавсего никому не ведомой юной блондинкой, изо всех сил стремившейся пробиться к славе в волшебном городе и такой, такой одинокой... Да, три года назад она позволила фотографу запечатлеть свое тело на фоне красного бархата, потому что... потому что не знала, куда податься, и у нее совсем не было денег!»

«Ночная схватка» имеет огромный кассовый успех, и имя Монро выдвигается на самое заметное место в титрах (несмотря на то что ее роль — лишь четвертая по значимости в фильме). Никакой бури всеобщего негодования нет и в помине. Позировать неглиже (и к тому же за деньги) — в 1951 году такое не сошло бы с рук ни одной кинозвезде, но она — другое дело. Она — сиротка на лугах Христовых. Не проходит и месяца, как те же чиновники, которые кричали на нее в студийных офисах, дают отделу рекламы указания о покупке календарей для раздачи представителям прессы.

Она реабилитирована. Она — феномен. Свойства рекламы порой неисповедимы. «Количество переходит в качество», — заметил некогда Энгельс, разъясняя, что одно яблоко — наслаждение для того, кто его надкусывает, а сотня ящиков с яблоками — зачаток бизнеса. Когда два месяца спустя по округе разносится слух, что никакая она не сирота, а дочь пребывающей на этой грешной земле матери (находящейся к тому же в психиатрической лечебнице под благотворительной опекой штата — и это в то время, как Мэрилин зарабатывает семьсот пятьдесят долларов в неделю), в тоне нового разоблачения, честь которого на сей раз принадлежит студии, поделившейся эксклюзивной информацией с голливудским корреспондентом Эрскином Джонсоном, звучат далеко не столь ядовитые нотки: «Мэрилин Монро, эта очаровательная голливудская куколка, не так давно попавшая в заголовки газет благодаря признанию в том, что в свое время украсила собой страницы календаря с обнаженной натурой, выступила сегодня с очередным признанием. Широко разрекламированная голливудскими агентами как круглая сирота, никогда не знавшая своих родителей, Мэрилин созналась, что в действительности она — дочь Глэдис Бейкер, некогда занимавшейся монтажом фильмов на студии РКО. «Я помогаю ей, — заявила актриса, — и намерена помогать, пока она в этом нуждается».

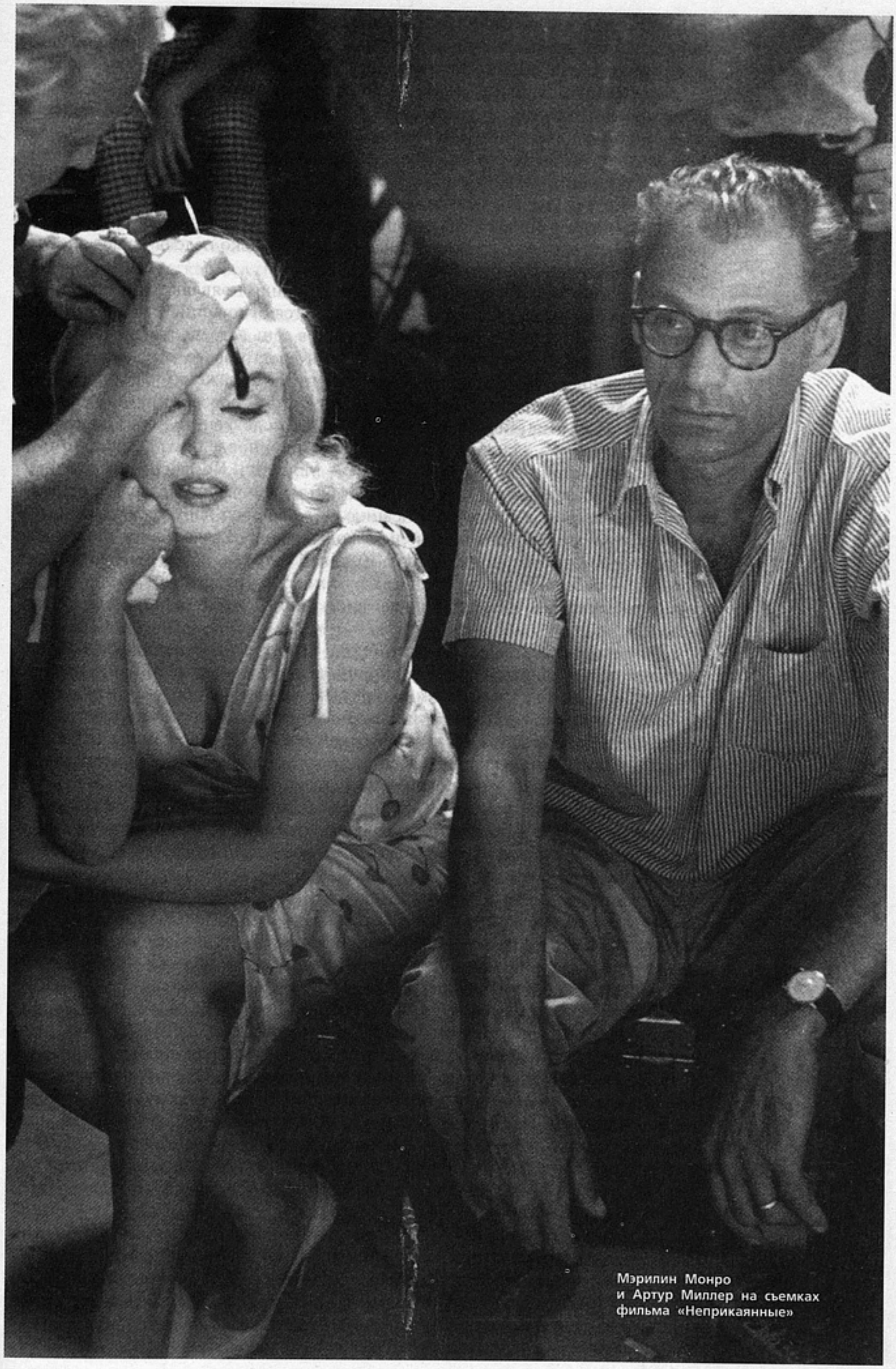
И вот брешь в ее филантропических побуждениях ликвидирована. Она переводит Глэдис из больницы штата в частное заведение для больных и увечных. Инес Мелсон, деловой менеджер Мэрилин, назначена ее опекуном.

С точки зрения публичной морали, быть сиротой — плюс, а вот попасть в число девушек, безразличных к благосостоянию собственных матерей, — очевидный минус. Трудно придумать что-либо другое, что могло бы больше повредить ее репутации. Но она и тут выходит сухой из воды. Она вообще выходит за рамки общепринятого, едва речь заходит об огласке. Количество переходит в качество! Ведь ныне она — сокровенная «обнаженка» всей грезящей Америки, сокровенная именно в силу того, что ее прегрешения так демонстративно выставлены напоказ! Из сладостного миража, маячащего на бликующем экране американских газет (экране, изображение на котором всегда размыто), наша героиня преобразилась в нечто принципиально иное — реальное и осязаемое, как ваша семья, ваши родители, ваши враги, друзья, возлюбленные. Мэрилин сделалась главным действующим лицом великой американской «мыльной оперы». Сию минуту ее существование безоблачно, через час катастрофично. В один миг она может предстать перед публикой как воплощение невинности, в другой — своекорыстия, сегодня ее облыжно обвиняют, завтра она даст к нареканиям повод — все это не так уж важно. Главное, вызвав к своей персоне повышенное внимание, преодолев гигантский водораздел между безвестностью и славой, она стала источником всеобщего интереса, персонажем, полноправно вошедшим в гущу национальной жизни, здешним, живым, способным (и даже побуждаемым) к постоянной трансформации. Ведь мотором «мыльной оперы», как и традиционного американского оптимизма, является вечное возобновление: Боже, даруй нам возможность каждую неделю видеть кумира в новой роли, только эта новая роль должна сопрягаться с прежней. Ибо лишь так, о Господи, постигаем мы реальность!

Спросим себя: есть ли более глубокие — или более необычные — причины, лежащие в основе ее романа и брака с Джо Ди Маджо? Познакомится она с ним сразу после того, как достоянием телеграфных агентств новостей явится сенсация с календарем. Или непосредственно перед скандалом? Как и все прочее в ее жизни, связанные с этим рядом событий факты допускают разное толкование.

Ее отношения с Ди Маджо странны. Странны, ибо наверняка не могут быть столь прозаично-приземленными, как ей вздумается позиционировать их позже, и, в сущности, вовсе не документированы, хотя буквально тонут в фактоидах. Ди Маджо мало на что проливает свет в своих интервью, она же, как явствует из отзывов, датируемых периодом ее замужества за Миллером, демонстрирует подчеркнутое пренебрежение, порою схожее с тем, с каким раньше характеризовала Доуэрти. И тем не менее в трудную минуту Ди Маджо неизменно будет с ней рядом, а в последние месяцы жизни Мэрилин окажется едва ли не ближайшим из ее друзей. И, без сомнения, самым безутешным из тех, кто придет на ее похороны. Наибольшей загадкой остается их интимная жизнь. Какой была природа их брачного союза? Той, при которой взаимное расположение диктуется частотой, с какой они могут заниматься любовью, а в промежутках болтать ни о чем, претерпевая неизбежную скуку, возникающую, когда ни один из супругов не склонен делить с другим собственные душевные порывы? Или прямо противоположной, определяемой недостатком нежности — скоро переросшим в поединок двух амбициозных самолюбий — между прекрасно соответствующими друг другу мужчиной-итальянцем и девушкой-ирландкой (какой она была по линии Хоганов), которые могли бы прекрасно ужиться, обитай они в иной социальной атмосфере — в недрах рабочего класса, где браки заключают скорее для сожительства, нежели для товарищества?

Эти соображения можно было бы отбросить, как досужие домыслы, если бы всерьез задуматься о них не побуждало одно щекотливое обстоятельство. Ведь если их свело не сексуальное влечение, не естественная потребность приспособиться друг к другу, то мотив для ее замужества за Ди Маджо поистине подозрителен, хуже того, возникает мысль, что за годы, прошедшие со смерти Эны Лоуэр, она и впрямь стала расчетливой. Спору нет, рассказ о пер-



Мэрилин Монро
и Артур Миллер на съемках
фильма «Неприкаянные»

вой их встрече столь изобилует штампами, что за ними еле просматриваются робкие черточки действительно имевших место фактов. В конце прошедшего в молчании ужина она якобы заметила: «Голубая горошина — в самой середине узла на вашем галстуке. Долго вы старались, чтобы она туда попала?» А он, если верить источникам, покраснел, помолчал и покачал головой. Немаловажно, однако, что темп их последующих свиданий растет, по мере того как она осознает степень его известности. В момент первой встречи Мэрилин ровным счетом ничего не знает о бейсболе. По собственному признанию, ее приятно удивило то, что у ее кавалера «не прилизанные черные волосы и он не одет с кричащим шиком». Напротив, он «одет солидно, как вице-президент банка или кто-то в этом роде». Лишь спустя несколько недель узнает она, что Ди Маджо — виднейший бейсболист эпохи.

По мере того как в колонках светской хроники появляются сообщения о том, кто за ней ухаживает, все теплее становится отношение к ней студийных техников и рабочих — тех, с кем она изо дня в день встречается на съемочной площадке. Перед ней словно распахиваются врата нового королевства. Она, уже превратившаяся из уродины в сокровенную «обнаженку» грезящей Америки, может подняться еще на одну ступень: стать королевой трудящихся американцев. Ибо жена Ди Маджо — женщина вне подозрений. Когда он появляется на съемочной площадке фильма «Обезьяньи проделки», делают фото на память: он и Кэри Грант, а между ними — Мэрилин. Когда снимок публикуют в газетах, Кэри Гранта на нем уже нет. Отдел «Фокса» по связям с общественностью анонсирует новую сенсацию — любовную пару десятилетия. А в Вашингтоне честолюбивым молодым людям вроде Джека Кеннеди остается лишь скрежетать зубами от зависти. «С какой стати, — летит к небу их немая мольба, — работающим не покладая рук молодым сенаторам средства массовой информации уделяют меньше внимания, нежели голливудским старлеткам?»

Да и на самой студии, должно быть, скрепя сердце начинают наконец признавать, что обрели в ее лице курицу, несущую золотые яйца. Мало того что она не пала под бременем миллионов календарей с собственными фотографиями неглиже, те же бары и парикмахерские, в которых на нее глазеют посетители, оказываются идеальной средой для рекламы фильмов с ее участием, средой, гарантирующей их кассовый успех. Любой, кто собирается заправиться на ближайшей бензоколонке и не спеша заходит в туалет помыть руки, утыкается взглядом в ее обнаженный торс. Скоро выплывет наружу история с ее матерью, но и этой истории не под силу затмить ее ореол: аудитория слишком заинтригована тем, как развивается ее роман с Ди Маджо, чтобы пожертвовать своей любимицей. И она разыгрывает дебют. Разыгрывает с азартом нападающего из команды нью-йоркского «Янки». Очень долго она будет отнекиваться, утверждая, что они с Ди Маджо друзья, не больше того. А что может лучше стимулировать циркулирующие слухи? Нельзя даже исключать, что сам ее интерес к Ди Маджо рождается из потребности играть на руку студийному отделу по связям с общественностью.

Природу его привязанности к ней понять проще. Если и есть необходимость в очередной раз упоминать о том, как завораживающе она красива, в каких разнообразных обличьях являет себя ее красота, то приходится признать, что тысяча фотографий не перевешивает одного слова. Не приходится сомневаться, что наедине с ним она становится женщиной как таковой — несговорчивой в один миг и чувственной в другой. Она обладает той особой уязвимостью, какую будут тщетно пытаться описать все, кто ее любит, какой-то нездешней, затаившейся в недрах ее души безмятежностью, невозмутимостью зверька с робким сердцем, непостижимой покорностью лани, осознавшей, что попала в капкан.

Ее личность соединяет в себе несоединимое: вдруг ее кипучая энергия выльется в то, что и не определишь иначе как холодная расчетливость, и тут же застынет хрупким воплощением беззащитности (эту сторону лучше всего улавливают кадры старой кинохроники). И на вопрос, что же в ее натуре истинно, вернее всего ответить: и то и другое. Ибо и то и другое отражает ее душу — цельную и в то же время раздвоенную душу каждого человека, пребы-

вающего на земле. Перед нами Монро с портретами Элеоноры Дузе и Авраама Линкольна на стенах — двуликая Монро, чуждая состраданию вычислительная машина, бестрепетно ставящая на службу своим честолюбивым замыслам исконное оружие женщины, и нежное пугливое животное, ангел, беззащитная лань, принявшая облик неотразимой блондинки. Любой другой человек, будь то мужчина или женщина, на чью долю выпало бы совместить в себе столь несовместимые личностные ипостаси, сошел бы с ума. Что до нее, то ее способность претворить несочетаемые грани индивидуальности в капризное бытие кинозвезды стала апофеозом ее торжества (ведь то, что она воплощает на экране, в конечном счете приносит нам наслаждение). Однако стоит задуматься, сколь запредельна должна быть ее потребность в мужчине, готовом без остатка посвятить себя служению обоим: ангелу и вычислительной машине.

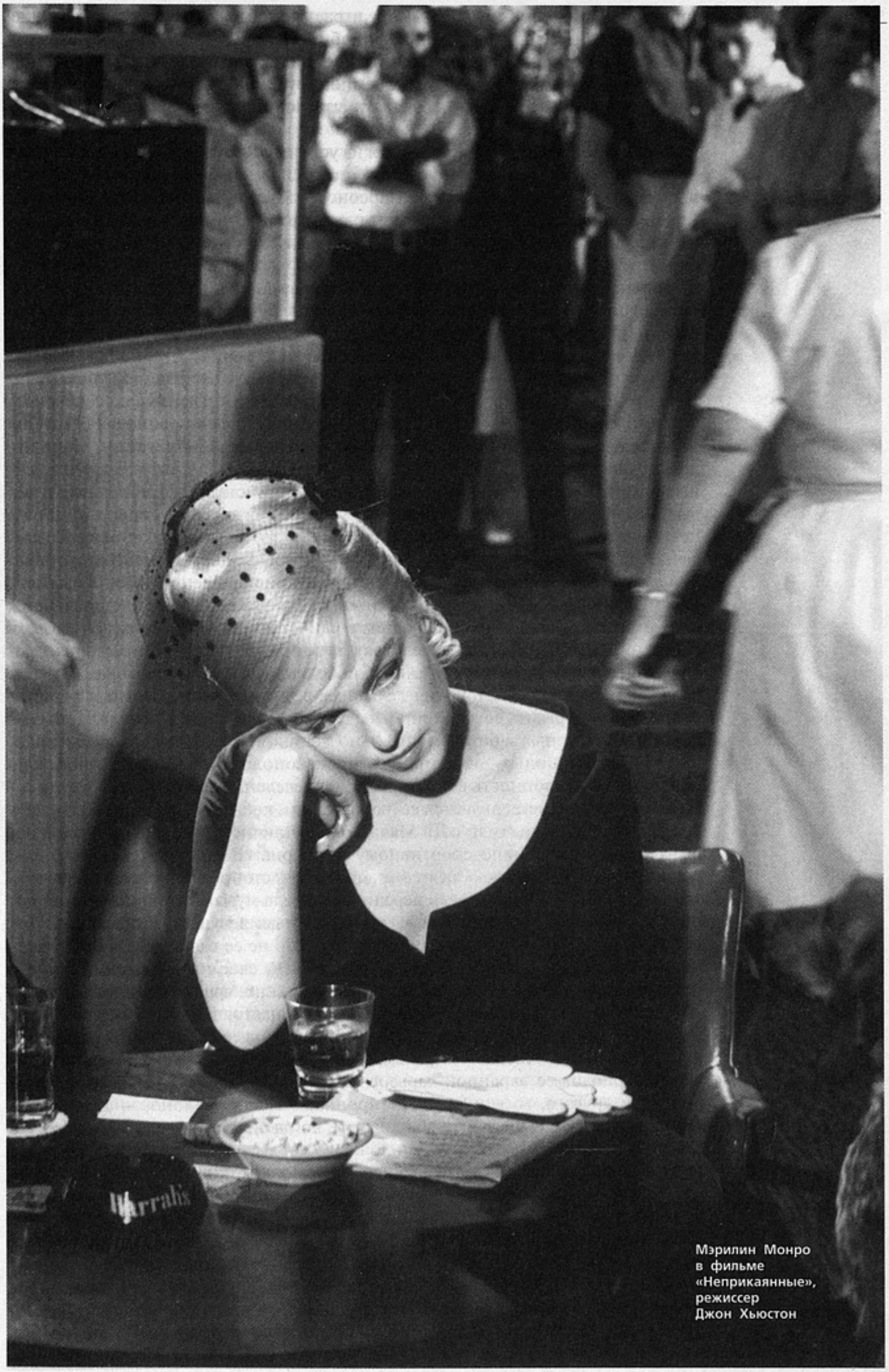
Правду сказать, Ди Маджо слишком тщеславен, чтобы вполне соответствовать столь высокому предназначению. Чуть позже, когда Мэрилин будет сниматься в «Ниагаре» и испытывать чувство эйфории, удостоившись главной роли в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок», они проведут вместе несколько дней в Нью-Йорке. Морис Золотов ясно показывает, сколь разнятся их представления о досуге и жизни в целом: «В ресторане «У Шора» с ними были друзья Джо. Разговор шел о призовых скачках 1952 года. Она скучала. Ей хотелось посмотреть новые пьесы. Хотелось сходить в музей «Метрополитен», побывать там, где играют крутой джаз, например, у Эдди Кондона. Театр, музыка, живопись — все это ничуть не волновало Джо. Его мир начинался и кончался спортом, а закадычными друзьями были спортивные фанаты, люди, жившие в замкнутом мужском обществе, где царили игра в карты, новости спорта, пари, разговоры о деньгах, соленые шутки».

Этот мир может быть полон риска, как у Хемингуэя, или патетики, как в фильме «Марти» по сценарию Пэдди Чаефски. Это также мир, где в женщинах видят матерей, сестер, ангелов, шлюх, подруг, возлюбленных, разлучниц, презренных тварей, даже динамит, но всегда на дистанции — как представительниц отдельного класса. Это мир мужчин, в которых укоренилась привычка жить бок о бок друг с другом и соперничать между собой. Женщины для таких мужчин — эмоциональная роскошь. Безусловно, их, как и все предметы роскоши, можно попеременно игнорировать и домогаться. Однако, говоря об этом мире (и, в частности, о Ди Маджо, чью логику мы стремимся постичь), было бы ошибкой не учитывать, что высшей мужской наградой в нем является самая красивая женщина из тех, что обитают в округе, чья рука лежит на вашей и чье сердце отдано вам. Сексуальную доблесть там почитают выше любых спортивных рекордов, но без отклонений от нормы. В нью-йоркских барах бытует анекдот об одном очень крутом мужике, который боготворил свою жену и прожил с нею два десятка лет. И вот на исходе этого солидного срока она задала ему вопрос: «Почему ты никогда не скажешь, что меня любишь?» «Я ведь живу с тобой, разве нет?» — буркнул тот в ответ. Женщины, способные быть рядом с такими мужчинами, должны, по всей видимости, ориентироваться в той системе координат, какая впечатана в их сознание. Таков и Ди Маджо: не произнося ни слова, он ожидает, что она оценит по достоинству то обстоятельство, что в ресторане «Тутс Шор» его, наряду с Хемингуэем и двумя-тремя маститыми спортивными обозревателями и азартными игроками, принимают как знаменитость отнюдь не потому, что он туп или, напротив, одарен или ему просто повезло, но потому, что он обладает мастерством, требующим огромной концентрации и непреклонной воли. Не будем забывать, он из нью-йоркских «Янки», этого высшего эшелона спортивной иерархии, почитаемого корпорацией, церковью и владельцами загородных клубов. Ди Маджо слишком уважает самого себя, чтобы копошиться в навозной куче показного благочестия, но при всем том ему не чуждо то чувство патриотизма и безотказного следования предписанным нормам поведения, какое характеризует всех известных спортсменов начала 50-х. Его респектабельный внешний вид призван подкрепить тот романтический образ, который он составил о себе и которому органично соответствуют его отношения с возлюбленной. Его преданность Мэрилин, его дар ей

именно в том и заключаются, что он ее любит. Ведь он с ней, разве нет? Конечно же, он готов прийти ей на помощь в любой чрезвычайной ситуации. Готов жизнь за нее отдать, если потребуется. Готов продлить с нею род человеческий, будь на то ее желание. Но он не готов к другому — видеть их супружеский союз как маленький уютный рай, где у его обитателей все общее, вкусы, тяготы, интересы, и где муж и жена по очереди занимают место на кухне. Ведь, строго говоря, он более привык к восторженному вниманию окружающих, чем она, и, не исключено, не меньше, чем она, поглощен заботами о собственном теле: как-никак оно столь же незаменимый инструмент его успехов на спортивном поприще, сколь прихотливые изгибы ее фигуры — орудие ее преуспеяния на поприще кинематографическом. Больше того, от его рабочей формы зависит, как выступит на поле вся команда, и над тем, чтобы он ее не потерял, неустанно трудится обслуживающий персонал — тренеры, врачи, массажисты. Не случайно среди множества связанных с Мэрилин людей ему более других импонирует ее гример Уайти Снайдер, похожий то ли на Микки Спиллейна, то ли на вышедшего в тираж футбольного тренера. С человеком, в чью обязанность входит поддерживать актрису в хорошей профессиональной форме, у него находятся понимание и общий язык. Самое доступное для него в ее мире — рассказ Снайдера о том, как он гримирует свою подопечную: «В области макияжа Мэрилин ведомы такие уловки, к которым никто никогда не прибегал и не скоро прибегнет. О некоторых из них она даже мне не рассказывает. Она сама их открыла. Скажем, глаза она подводит и тени накладывает так, как никто другой в кино. Губы красит особой помадой, смешивая три разных оттенка. Когда я вижу, как она, собираясь сыграть в любовной сцене, сначала красит губы помадой, а потом наводит на них блеск, сам схожу с ума от возбуждения. Кстати, у этого блеска тоже засекреченный состав: вазелин, воск...» Для Ди Маджо это то же, что слушать тренера, распространяющегося о достоинствах какой-нибудь чудодейственной мази, или спортсмена, рассказывающего, как он бинтует себе суставы. Различие лишь в том, что Ди Маджо не может питать к киношникам такое же уважение, как к собратьям по ремеслу, проходящим отборочные испытания. Бейсбол — это настоящее. А киношники — люди, всего-навсего изображающие других. Притворщики.

И она страдает — тянет лямку в обществе человека, который наверняка спас бы ее при кораблекрушении, который научился бы править собачьей упряжкой, случись их самолету потерпеть катастрофу в окрестностях Северного полюса, но который вечера напролет проводит перед телевизором, почти не разговаривает с ней, не проявляет энтузиазма по части ее кулинарных способностей (и тем не менее дуется, когда они ужинают в ресторане), квохчет, как старая дева, едва она соберется показаться на людях в декольтированном платье, и, самое для нее страшное, мечтает о том, чтобы она бросила кино! А между тем мужчина ей нужен, нужен отчаянно. Но не герой, не человек с железной волей, в чьей натуре интеллектуальная ограниченность сочетается с изяществом спортсмена, но кто-то с душой более сложной, раздвоившейся, как и ее собственная, еще одна вычислительная машина, только с большим объемом памяти, еще один бесенок в обличье ангела, только безраздельно преданный ей, — вот в ком она действительно нуждается. Ибо личность ее наконец-то обрела фундамент: это ее карьера, а ее карьера — она сама.

Итак, их роман продолжается, они бранятся, мирятся, снова бранятся. Разъезжаются и больше милы друг другу, когда общаются по телефону. Он поедет в Нью-Йорк, она отправится на съемки. Он полетит в Сан-Франциско, она — в Нью-Йорк. Воссоединятся в Лос-Анджелесе: она нагрянет в принадлежащий ему ресторан. Тайно перевезут вещи с одной квартиры на другую, а затем заявят газетчикам, что они по-прежнему просто друзья. Так продолжается почти два года. Он хочет на ней жениться, она уклоняется от ответа; он то на несколько недель исчезнет с горизонта, то откажется быть ее спутником на приеме, на котором ей до смерти нужно появиться в его обществе. Однажды вечером в 1953-м ей собираются вручать приз журнала «Фотоплей». Увидев покрой ее платья, Ди Маджо впадает в такую ярость, что на церемонию и последующий ужин ее приходится сопровождать Сидни Скольски. Не менее



Мэрилин Монро
в фильме
«Неприкаянные»,
режиссер
Джон Хьюстон

придирчива Джоан Кроуфорд. «Секс играет чрезвычайно важную роль в жизни каждого, — заявит она хроникеру Бобу Томасу. — Люди интересуются им, он их будоражит. Но им не нравится, когда секс афишируют. Мисс Монро следовало бы знать, что публике импонирует соблазнительность женских форм, но ей также приятно сознавать, что под платьями актрис скрываются леди».

Не голос ли Ди Маджо слышится из уст мисс Кроуфорд? «Думаю, сильнее всего меня уязвило то, что это сказала она, — посетовала Мэрилин в ответном эксклюзивном интервью Луэлле Парсонс. — Я всегда восхищалась ею как замечательной матерью, ведь она взяла на воспитание четырех детей и подарила им чудесный дом. Кому, как не мне, знать, как много это значит для бедных сироток?»

Стыдит она и Ди Маджо. Он тоже несправедлив к бедной сиротке. Не он ли, однако, несет ответственность за то, что сейчас она привлекательна, как никогда раньше? Впечатление такое, будто она объелась леденцами со шпанскими мушками. Ни разу за свою позднейшую карьеру не будет она выглядеть так неотразимо, как в 1953 году, снимаясь в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок», никогда больше не предстать ей такой чертовски сексапильной. Отражение ли это ее экранного успеха или удовлетворенности сексуальным союзом с Ди Маджо, остается только гадать. Эту тайну Мэрилин предпочла унести с собой. В последующие годы она будет выглядеть утонченнее, эффектнее, без сомнения, очаровательнее, чувствительнее, нежнее, в ней будет больше сложившейся женщины, меньше девчонки с улицы, но ни разу не доведется ей так напоминать спелый плод, что, падая с ветки, обрушивается на вас, грозя перенести в рай, опьянив медовой сладостью. Невольно приходишь к выводу: если все это несказанное обаяние брошено в океан безымянных мужчин и женщин, если ее эротическое притяжение неизменно движется в одном русле, всегда адресуясь одному-единственному реципиенту — объективу и никогда — избраннику, человеку, мужчине, то перед нами самое завораживающее извращение естественного порядка вещей за всю историю Запада, извращение, без преувеличения делающее ее монстром глобальных масштабов. Легче вообразить ее женщиной, зачастую не находящей времени для секса в пылу карьерных забот и амбиций, но женщиной, имеющей за плечами некий реальный опыт общения с противоположным полом, ибо она обнаруживает склонность вбирать в себя определенные личностные черты того, кто в данное время является ее любовником, кое-что из его способов самовыражения. В лучшие годы с Ди Маджо она в отличной физической форме, небывало энергична и по-спортивному проворна. В фильме «Джентльмены предпочитают блондинок» вся ее грациозность стопроцентно воплощается в танцах, танцах и пении — ведь перед нами звезда музыкальной комедии в кивере с плюмажем! Бриллианты — лучшие друзья девушки! Какое открытие! И спето так, что Занук поначалу решит, что это не ее голос, а затем, терзаясь желудочными коликами, пересмотрит, наконец, свое изначальное мнение о ней как актрисе, придя к выводу, что она, возможно, ярчайшая из звезд, сияющих на небосклоне студии «XX век — Фокс» в настоящем и, не исключено, в будущем. Да, она в превосходной форме, и все же в ее глазах в эти годы меньше осмысленности и больше приземленной хитрости, чем в любой из последующих периодов ее экранной карьеры. И неудивительно, в них — отражение личности другого, мужчины, ныне проникающего в ее лоно, — Ди Маджо. «Возьми деньги», — сказал он ей однажды, когда она заговорила о рекламе, и с этого момента в ее глазах проступило нечто упрямое и пустое, как выражение лица нью-йоркского янки, требующего свою долю добычи.

Тем не менее в картине «Джентльмены предпочитают блондинок» она изумительна. Пусть с момента, когда она получила первые уроки актерского мастерства, не прошло и шести лет, пусть ей не выпало шанса поработать на сцене в Нью-Йорке и его окрестностях, — все это отступает на второй план, когда становишься свидетелем ее потрясающего ощущения кино. Она живет в кадре даже тогда, когда ее в нем нет. Как в свое время она вторглась в зону фотоискусства, перехватив инициативу у профессиональных фотографов, так теперь она вторгается на территорию кинорежиссуры. Когда смотришь

фильмы «Джентльмены предпочитают блондинок» и «Некоторые любят погорячее», а в несколько меньшей степени — «Зуд седьмого года», «Автобусную остановку» или «Неприкаянных», складывается впечатление, что именно она — не названный в титрах режиссер. Ее индивидуальность задает любой из картин тон и ритм не менее отчетливо, нежели, скажем, присутствие Ингмара Бергмана в каждом эпизоде снятых им лент. Но интонация Бергмана по крайней мере адекватна тональности материала, он живет химерами ночи и часом волка, все накопившиеся невысказанные горести Скандинавии всплывают на поверхность, чтобы напитать вампиров его души, он словно дух, материализующийся из зловещей атмосферы кино как такового. Она же всего-навсего веселенькая секс-бомба, вступающая в «Битву за обладание» (как окрестил интригу фильма некий не лишенный чувства юмора хроникер) с Джейн Рассел, молодая актриса, получающая от участия в картине несказанную радость (во всяком случае, так кажется). Но результат налицо — в историю музыкальной комедии как жанра кинематографа вписана новая страница, ибо ее личностью пронизан каждый миллиметр целлулоида, на котором фильм запечатлен, будто и сами декорации в нем подобраны и расставлены так, чтобы выгодно ее оттенить. И фильм возвышается над самим собой — над собственным сюжетом, над собственной жанровой природой мюзикла, даже над собственной музыкой, в ударных эпизодах восходя на уровень экранного волшебства. А между тем «Джентльмены предпочитают блондинок» не более чем мыльный пузырь, напрочь лишенный весомости или серьезности, очередной леденец на палочке, выскочивший из неистребимо банального арсенала индустрии развлечений. Мэрилин, надо полагать, явилась первым воплощением эстетики кэмпа: ведь «Джентльмены предпочитают блондинок» — эталон совершенства в том же смысле, в каком эталоном совершенства можно назвать ранние ленты о Джеймсе Бонде с участием Шона Коннери. В классических произведениях кэмпа (они появятся спустя десять с небольшим лет) ни один актер ни на секунду не будет непроницаемо серьезен, ни одна ситуация не будет хоть на йоту правдоподобна, искусство в них призвано придать статус реального несуществующему, контрбытию, как бы намекая, что жизнь невозможно осмыслить с помощью непосредственного наблюдения: мы сталкиваемся не столько с жизнью, сколько с абсурдной ее стороной, в свою очередь, граничащей с чем-то иным, с чем-то таинственным и по сути отстраненным. Так, в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок» Мэрилин — сексуальное чудо, но в то же время и его противоположность, нескрываемо холодный голос, говорящий: «Джентльмены, спросите себя, кто я на самом деле. Ведь я притворяюсь сексуальной, а это, возможно, заманчивее, нежели сам секс. Как вы думаете, не пришла ли я к вам из других миров?» Может статься, она — пришелец, изучающий поведение людей? Закрадывается тревожное подозрение, что нам неведомо, кто она — святая или демон.

Как бы то ни было, это первая лента, позволяющая нам говорить о ней как о настоящей комедийной актрисе, что означает: ей присуще крайне легкомысленное, ироничное отношение к бурной стихии мелодрамы, к таким понятиям, как торжество, скорбь, жадность, расчетливость; она также первая актриса-мистификатор, воплотившая одну глубинную закономерность существования в нашем столетии. Закономерность эта заключается в том, что умело сформулированная ложь, похоже, дает в жизни бóльшую фору, нежели истина. Возрастающее стремление освоить для себя внутреннее пространство мистификации и так постичь характер соотношения самого себя с исполняемой ролью — причем постичь способом, неведомым остальным, — в 60-е годы явится фактором, активно влияющим на поведение целого поколения. Это поколение прильнет к изменчивым зеркалам мистификации — своего рода естественному дополнению к сексуальному промискуитету. «Ну и трахнулся же я вчера ночью», — заявляет муж жене. «В самом деле?» — «Да нет, вообще-то говоря, ничего такого не было». В мире, где лгать обречены все, мистификация принимает облик условности, договоренности, оазиса, где два лжеца могут перевести дух в условиях, когда каждый отдает себе отчет, что пробиться через выжженную солнцем пустыню к чему бы то ни было реальному по-

просту невозможно. (В 70-е Америка даже окажется под властью президента, с которого станется запатентовать как собственное изобретение новую разновидность политического очковтирательства: когда во Вьетнаме будут подписывать договор о перемирии, он молитвенно сложит руки.)

Говоря о ее первой победе, нельзя обойти молчанием и первые симптомы ее грядущего нервного срыва. Именно во время работы над «Джентльменами» она начинает опаздывать на съемочную площадку и пререкаться с режиссерами. Складывается впечатление, что она может демонстрировать свое мастерство, лишь нейтрализовав вокруг себя более активные жизненные силы. А на

съемках фильма «Некоторые любят погорячее», непревзойденного триумфа ее актерской карьеры, на долю группы выпадут дни, когда, извещенная телефонным звонком в девять утра, она будет появляться в павильоне в четыре часа пополудни, и на протяжении всего рабочего периода Билли Уайлдер будет страдать от мышечных спазм в спине, а Тони Кёртис и Джек Леммон, стоя на высоких каблуках, в бессильном гневе будут проклинать свою нерасторопную партнершу. Нет сомнения, ничто так не выводит человека из себя, как бесконечное ожидание. Однако, заглянув чуть глубже в суть проблемы, мы можем смело предположить, что истинная причина ее вечных опозданий — в интуиции медиума, требующей аккумулировать все духовные ресурсы, ресурсы подспудные, с трудом повинующиеся сознательной воле, но оттого не менее необходимые в творческом процессе. Опираясь на этот инструментарий, она, естественно, терпит и сопутствующие носителям данного ремесла эмоциональные издержки — бессонницу, пилюли, беспочвенные страхи и потребность всегда быть окруженной целым штатом помощников и ассистентов. Еще не став по-настоящему звездой, она не может обойтись на площадке без помощи персонального наставника драматического мастерства, парикмахера, гримера; со временем их станет еще больше, и это сделается стилем ее жизни. Не успев еще окончательно разойтись с Ди Маджо, она окажется кем-то вроде верховной жрицы на шабаше ведьм.

Не приходится сомневаться, что все эти годы ДиМаджо выступает в роли экзорсиста, чья миссия обречена на провал. Его мечта — отвратить ее от экрана, уломать оставить кинематограф и зажить нормальной семейной жизнью.

Остается лишь дивиться тому, как раздвоено сознание Мэрилин. В это время она словно обитает в двух измерениях, где несходно все до мелочей. Они с Ди Маджо попеременно живут на двух квартирах — в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе. Уроки драматического искусства она берет у представителей разных школ. Наташа Лейтес — ее палочка-выручалочка на съемочной

Мэрилин Монро в фильме «Неприкаянные»

площадке, но она и самое безотказное орудие, когда сидящему в душе Мэрилин дьяволу угодно вывести из себя режиссера: по завершении каждого дубля Монро апеллирует к наставнице, игнорируя реакцию постановщика; если последняя не кивнет в знак одобрения, та будет требовать, чтобы сняли еще один дубль. О могущественная Наташа! И в то же время Мэрилин занимается под руководством Михаила Чехова, ухитряясь держать его на расстоянии от Лейтес. Оба ментора умудряются ни разу не столкнуться друг с другом. В актерской индивидуальности Мэрилин, попеременно одерживая верх, сосуществуют Коклен и Станиславский. Если в «Обезьяньих проделках» она наклоняется поправить шов на чулке, демонстрируя ногу, которая могла бы принадлежать идеальной девушке с рекламного снимка, то отнюдь не потому, что гордится на редкость красивыми от природы ногами, а потому лишь, что ее ноги достаточно стройны, чтобы их совершенствовать и дальше: для нее не оказались втуне анатомический трактат Везалия и долгие часы лицезрения себя в зеркале, она научилась правильно выгибать стопу и оттягивать носок. Вооруженная кокленовским методом, требующим от исполнителя холодного ума и горячего сердца, Мэрилин уверенно держится перед фотокамерой.

Разумеется, величайшее преимущество Метода способно обернуться недостатком профессионализма. Приверженным Методу актерам труднее ис-

полнять поверхностно написанные роли, поскольку до конца проникнуться образом персонажа, лишенного внутренней жизни, невозможно. Тогда от тебя ускользает суть душевного настроя. Чем хуже роль, тем больших внешних атрибутов она требует. Проживать плохую роль — то же, что жить с не подходящей тебе половиной, оказываясь обязанным из ночи в ночь заниматься с нею любовью. Нетрудно представить себе, сколь мучительной обязанностью становится это для Мэрилин. Ей до глубины души необходима Наташа, так глубоко и отчетливо понимающая, что надлежит делать Монро на съемочной площадке, но и Наташа слишком во многом — заложница плохого сценария. Инстинкт все более настойчиво подсказывает Мэрилин: играть надо, следуя Методу. Годы спустя, давая интервью журналу «Красная книга», она расскажет о том, как играла Корделию в поставленном Чеховым «Короле Лире»: «Я вышла из комнаты буквально на семь секунд. Вернувшись, я увидела перед собой короля. Господин Чехов не менял костюма, не гримировался, даже не вставал со стула. Но я никогда не видела, чтобы что-то происходило так молниеносно... За такое короткое время случилось столь многое, что я действительно стала Корделией».

Когда сцена была доиграна, Чехов ударил кулаком по столу. «Они не ведают, что они с вами делают!» — крикнул он, проклиная Голливуд, отказывающийся видеть, на что она способна.

Конечно, и в этом рассказе можно заподозрить фактоид, разница лишь в том, что у нее хватает таланта сыграть Корделию. Как врач, который ничем не лучше своего пациента, она не лучше своего окружения. Но и не хуже, ведь она уже, должно быть, ощущает свою способность играть бессмертные роли в ансамбле великих актеров. И, будучи образцовым выходцем из низов, уже донимает своими вечными опозданиями Михаила Чехова, как и других коллег по ремеслу. Когда он заявляет, что впредь не будет с ней заниматься, она посылает ему записку: «Уважаемый господин Чехов, Пожалуйста, не отказывайтесь пока от меня — я сознаю (с болью), как я испытываю ваше терпение. Я отчаянно нуждаюсь в работе с Вами и в Вашей дружбе. Скоро свяжусь с Вами. С любовью Мэрилин Монро».

Ди Маджо всеми силами старается отвратить ее от Наташи Лейтес, надеясь, что это станет первым шагом к ее разрыву с кинематографом, а она все глубже погружается в таинства своей профессии. Какое-то время, с подачи жены Михаила Чехова, она даже берет уроки пантомимы. А поскольку все в ее жизни являет собой соединение несоединимого, в эти же годы Мэрилин демонстрирует завидную активность на публичном поприще. Редко выпадает неделя, в которую ее не удостаивают какого-нибудь фактоидного титула вроде следующих: «Вот девушка, которой под силу растопить льды Аляски», «Девушка, которую врачебный персонал Седьмой дивизии ВС США жаждет подвергнуть медицинскому осмотру». После выхода в прокат «Ниагары» она появляется на конкурсе красоты в Атлантик-Сити, фотографируясь с каждой из сорока восьми соискательниц титула «Мисс Америка». С быстротой молнии снимки разлетаются по всем сорока восьми штатам. Рекламный слоган гласит: «Мисс Северная Дакота в обществе Мэрилин Монро. Мэрилин скоро увидят в компании с Кэри Грантом в фильме «Обезьяньи проделки». Позирует с четырьмя плоскогрудыми (и хранящими неприступный вид) женщинами в форме, сотрудницами разных вспомогательных служб, демонстрируя вызывающе глубокое декольте. «Кому-то вздумается кольнуть эти воздушные шары?» — провоцирует аудиторию ее ослепительная улыбка. Некий армейский офицер пытается воспрепятствовать публикации этого снимка. (Что, если ему втихаря приплачивает студия?) И, естественно, газеты наперебой бросаются его печатать. Все это претит Ди Маджо. В кругу его друзей наверняка поговаривают, что он не знает, как навести порядок на собственном судне. Складывается впечатление, что, оказавшись в центре всеобщего внимания, Мэрилин просто не знает удержу. Словно какая-то сила исподволь толкает ее на поступки, напрочь опрокидывающие сознательное стремление к тому, чтобы ее принимали всерьез. В учебном лагере Пендлтон, куда она прибыла развлечь морских пехотинцев (и заодно убедить руководство студии в том,

что она хорошо поет и танцует и, следовательно, сможет достойно выступить в роли Лорелей Ли), она, стоя перед микрофоном в открытом платье, запросто обращается к десятку тысяч военнослужащих: «Не понимаю, с чего это вы, ребята, так сходите с ума по девчонкам в облегающих свитерах. Ну, снимут они свитера, а под ними что?» Демон публичности, вселившийся в ее душу, откровенно смеется над десятью тысячами морских пехотинцев и десятью миллионами мужчин, мысленно видящих себя в обществе полногрудых красоток в задранных до подмышек свитерах, готовых устремиться с ними в сексуальные каникулы до небес. Она — непревзойденная озорница, вознамерившаяся во что бы то ни стало ухватить за хвост золотую обезьянку в конце проторенной в темных джунглях тропы; когда ей и Джейн Рассел предложат запечатлеть во влажном цементе у входа в Китайский театр Граумана отпечатки своих рук и ног — опять на память приходит Валентино, — с нее станется выступить со встречным предложением: не увековечить ли заодно в той же фактуре на радость потомкам грудь и бедра? Что это, как не ироническое предощущение грядущего феминизма? Между тем до его расцвета еще ох как далеко, им даже не пахнет в воздухе, и она, надо думать, искренне огорчится, когда ее идею с порога отвергнут.

И все-таки, невзирая на ту мощь, какая позволяет ей кометой пролетать сквозь частокол толпы, она предстает ничтожной, зажатой, беззащитной в компании актеров, с которыми ей предстоит работать; она знает лишь, как тронуть их сердца своей уязвимостью, как обезоружить своей рассеянностью, неуверенностью, потребностью в заботе окружающих. И Роберт Райан, и Барбара Стенвик, и Пол Дуглас — все, кто снимается с ней в «Ночной схватке», — будут от нее без ума, но до момента, когда после выхода фильма в прокат тот же Дуглас прорычит: «Эта блондинистая сука присвоила всю нашу рекламу». Она — появляющаяся на лесной прогалине лань, завидев которую охотники невольно опускают ружья. Она даже не дает себе труда лицемерить. Она похожа на чемпиона, выигравшего свое звание всего за несколько боев. Чемпиона, который держится мягко и почтительно. Чемпиона, не ведающего, как ему удалось победить или кто может одним ударом отправить его в нокаут. Не имеющего представления о весе потенциальных конкурентов. Способного увидеть угрозу даже в мальчишке-посыльном, разносящем сэндвичи.

Морис Золотов описывает ее в этот период, когда она наиболее близка к монаршему величию. Съемкам фильма «Как выйти замуж за миллионера» сопутствовали колебания студийного руководства, сомневавшегося в том, сколь органично будет смотреться в новом формате «Синемаскоп» легкомысленная комедия. Однако когда законченная лента обнаружила все симптомы грядущего кассового успеха, было решено устроить ее помпезную мировую премьеру на бульваре Уилтшир. Но вот незадача: Ди Маджо отказывается сопровождать Мэрилин. Ладно, она пойдет одна. Золотов описывает этот день, начинающийся с того, что Мэрилин сотрясает приступ рвоты, когда она пытается выпить апельсиновый сок с желатином. Затем она отправляется в свою гардеробную на студии, где над нею будут колдовать, чтобы «она всю ночь переливалась серебристо-белым».

«Глэдис сделала ей традиционный перманент. Затем обесцветила и подкрасила волосы и уложила их... Глэдис наложила серебристый лак на ногти ее рук и ног. Ее туфли, вечернее платье и длинные белые перчатки прибыли из костюмерной вместе с двумя костюмершами. Посыльный доставил коробочку с бриллиантовыми серьгами. Еще утром принесли меха... Не считая палантина из белой лисы, муфты и трусиков, все, что было на ней надето, принадлежало студии...

Приносили телеграммы. Раздавались звонки от друзей, полудрузей, мнимых друзей. Наконец из Нью-Йорка позвонил Джо. Сказал, что скучает по ней. Что любит ее. Надеется, что она понимает. Он молится за нее. Душой он с ней. Ему жаль, что они не вместе.

Уайти Снайдер принялся колдовать над ее лицом, припудрил плечи, подкрасил карандашом глаза, положил яркий блеск на губы. Костюмерши помогли ей надеть вечернее платье.

Ничуть не остепенившись после ядовитого замечания Джоан Кроуфорд, Мэрилин выбрала белое кружевное платье, отделанное крепдешином телесного цвета и украшенное блестками, с высокой талией. Длинный белый бархатный шлейф свисал из-под золотого пояса. Длинные перчатки облегали руки до локтей. Плечи обнимал палантин. Правую руку она вложила в муфту, а левой поддерживала шлейф, выходя из корпуса к ожидавшему ее лимузину.

Было семь пятнадцать вечера. Процедура одевания заняла шесть часов двадцать минут».

В радиусе пяти кварталов автомобили направляют в объезд. Тысячи людей заняли места на открытых трибунах или теснятся у полицейских кордонов напротив деревянных перил. Она сидит в машине на самом краешке сиденья, чтобы не помять платье: пожалуй, она чувствовала бы себя счастливее, если бы стояла во весь рост на колеснице. Когда ее видят собравшиеся, крики толпы, сливаясь с лучами прожекторов, взмывают в ночное небо, и по бульвару эхом разносится: «Мэрилин... Мэрилин». В фойе — вспышки блицев, микрофоны, телекамеры...

«После премьеры ее приглашали на несколько вечеринок, но она слишком устала. В гардеробной ее ждала костюмерша. Было без малого двенадцать — время кончать маскарад. Сняты перчатки, серьги, туфли, вечернее платье. Колдкремом и бумажными салфетками стерт грим ... Она облачилась в брюки, спортивную рубашку и мокасины. Убрала в коробки муфту и палантин, отнесла их в машину и бросила на заднее сиденье. Чувствовала усталость, но в сон не клонило. Ею овладело беспокойство. Делая круги по шоссе, она ехала вдоль побережья. А вернувшись домой, выпила стакан апельсинового сока с желатином и приняла три таблетки секонала».

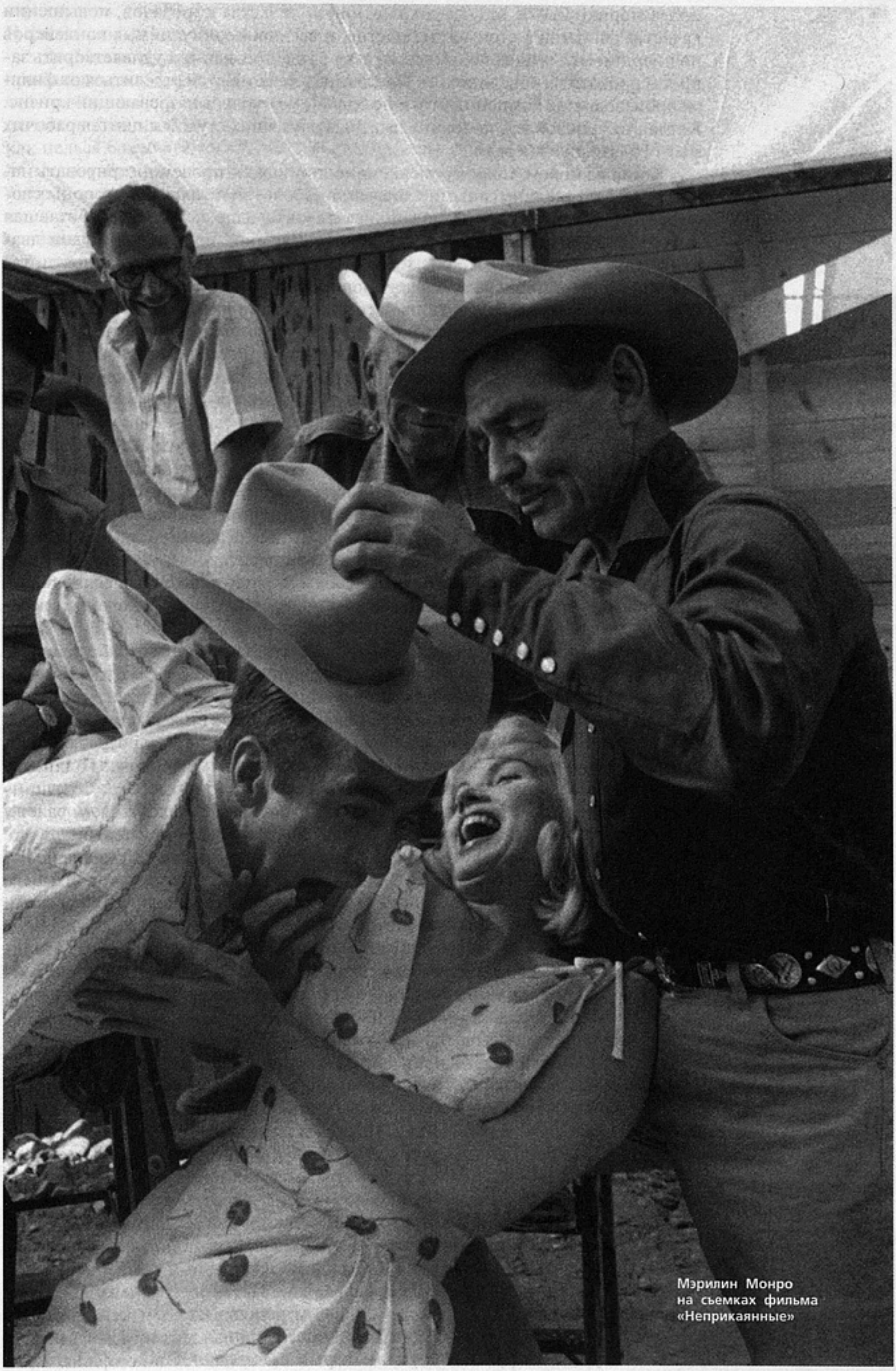
«В эту ночь, — заключает Золотов, — она была самой знаменитой женщиной в Голливуде». И ей не спалось. Не спалось после победы. Наступит время, когда она не сможет заснуть после поражения.

Глава VI. Миссис Монро

Тем временем она непрерывно атакует студию, а студия отражает ее атаки. Она требует, чтобы ей больше платили и предоставили право самой выбирать сценарий и постановщика. И получает отказ. К исходу 1953 года три фильма с ее участием — «Ниагара», «Джентльмены предпочитают блондинок» и «Как выйти замуж за миллионера» — принесут «Фоксу» двадцать пять миллионов долларов кассовых сборов, а это больше, чем за истекшие двенадцать месяцев для компании заработает кто-либо из прочих кинозвезд. А ей, между тем, все еще платят меньше тысячи долларов в неделю (и это несмотря на то, что снимающаяся рядом с нею Джейн Рассел получает за работу в той же картине сто тысяч долларов), и выбить для себя приличную костюмерную стоит немалого труда. Администрация внушает Мэрилин, что она, де, слишком избалована. «Не забывайте, вы ведь не звезда», — упорно твердят ей.

Но и она за словом в карман не лезет. «Ладно, джентльмены, эта картина называется «Джентльмены предпочитают блондинок», а я, кем бы я ни была, все-таки блондинка, разве нет?»

Задним числом может показаться, что студийному руководству имело смысл пересмотреть условия контракта и пойти актрисе навстречу с выбором фильмов: ведь ее недовольство материалом и обстановкой уже отражается на работе студии, снижая темпы съемок, и еще выльется в сотни тысяч, а то и миллионы долларов убытка. Но для дирекции немыслима сама идея подобного компромисса: ведь Монро замахнулась на святая святых системы студийного кинопроизводства, на ее фундаментальную основу, а эта основа зиждется на десятилетиях непроизводительных финансовых затрат. Ибо в начале 50-х, как и прежде, киностудии — все еще отяжеленные целым рядом отделов и управлений с раздутыми штатами фабрики, к которым паутиной контрактов привязаны целые роты актеров. В годы подъема производства такая система, подобно госбюджету, производит впечатление благополучно функционирующей, однако телевидение уже успело нанести ей первый удар, уменьшив ки-



Мэрилин Монро
на съемках фильма
«Неприкаянные»

ноаудиторию. Выход ищут в сокращении количества кинозалов, повышении качества фильмов и стоимости билетов, и все-таки со студийных конвейеров по инерции еще сходит по пятьдесят лент в год, призванных удовлетворить запросы прокатных объединений. Последние уже готовятся отделиться от фильмопроизводящих компаний, что еще больше усугубляет назревающий кризис. Когда это произойдет, половина штатных служащих студий лишится рабочих мест. Но это еще впереди.

Когда на пороге такие времена, чиновники рады продемонстрировать наиболее впечатляющие (иными словами, наиболее прибыльные) стороны своей деятельности. А кто и что может впечатлить больше, чем она, заработавшая за год пятьдесят тысяч долларов и за тот же период принесшая студии двадцать пять миллионов? Проще говоря, объект студийной собственности, гарантирующий акционерам доход в пропорции пятьсот к одному? Вот показатель, каким недурно блеснуть на заседании совета директоров. И, пожалуй, единственный, благодаря которому деятельность студии предстает в выигрышном свете. Ведь стоимость каждой ленты потом удваивается, а сотни состоящих на семилетнем контракте исполнителей, просеиваясь сквозь студийное сито, умудряются не принести компании ни на доллар больше. Таков экономический процесс, наказывающий актеров за успех и понуждающий их покорно сниматься в посредственных лентах. Актер на контракте — бесправный рядовой в армии рабов, эстетический наполнитель, заталкиваемый в мясорубку, чтобы раствориться в адресуемой потребителю безвкусной массе, незначительная частица, не удостаиваемая внимания Зануком, скрупулезно исследующим потребность американцев в дерьме. Такова система, при всей очевидной затратности не рухнувшая в ходе десятилетий — не рухнувшая именно в силу того, что обеспечивает своим столпам психологические барыши. Но стоит лишь пересмотреть условия контракта Монро, и падение системы станет необратимым.

У студийного руководства срабатывает социальный рефлекс рабовладельческой системы: наказать, дабы другим неповадно было. Бунтовщицу отправляют плыть вверх по реке на северо-запад Канады. Ей предстоят съемки в «ковбойской ленте самого низкого разбора» — такое определение дает сама Монро фильму «Река, с которой не возвращаются». В нем она будет единственной женщиной, окруженной испытанными в боях мужчинами Голливуда (уж они-то, надо полагать, пособьют с нее спесь), а ее партнером в большинстве эпизодов станет актер-подросток (каковой, можно надеяться, украдет у нее лучшие сцены, переключив на себя заряд зрительских симпатий). Хуже того, снимать фильм поручено режиссеру Отто Преминджеру, снискавшему известность умением без следа испепелять исполнителей в приступах своего баснословного гнева. Возможно, не на шутку перепугавшись, она просит Ди Маджо составить ей компанию (потом они смогут провести выходные в Банфе), но, как и следует ожидать, в канун отъезда оба ссорятся. В итоге Мэрилин опять остается одна, если не считать Наташи Лейтес, и так будет продолжаться до тех пор, пока Ди Маджо не откликнется на ее отчаянный призыв: во время съемок на плоту она растянет связку на ноге, а компетентность местного эскулапа не вызывает у нее доверия. Ди Маджо привозит с собой хорошего врача. И это оказывается самым надежным путем к женскому сердцу — особенно на фоне всего, что творится вокруг, не оставляя надежд на благополучное разрешение сложившейся ситуации. Ибо Лейтес, не первый день пребывающая в контрах с Уайти Снайдером (тот, со своей стороны, солидарен с Ди Маджо, мечтающим о том, чтобы его избранница завязала с кинематографом), заявляет Мэрилин, что ей придется выбирать между нею, Наташей, и Уайти. А Преминджер, в свою очередь, узнает, что в итоге беседы между Лейтес и его актером-подростком (она, оказывается, внушила мальчишке, что дети-актеры рискуют утратить свое дарование, если не будут «брать уроки игры и учиться тому, как управлять своими способностями») последний оказался тотально деморализован. Преминджер изгоняет ее со съемочной площадки, приказывая со своим неподражаемым немецким акцентом «немедленно испариться». Мэрилин не произносит ни слова, но, судя по всему, апеллирует к Зануку, который вмешивается в конфликт — из

страха, что та сорвет съемки. Наташе возвращают утраченный статус. И фильм кое-как доснимают.

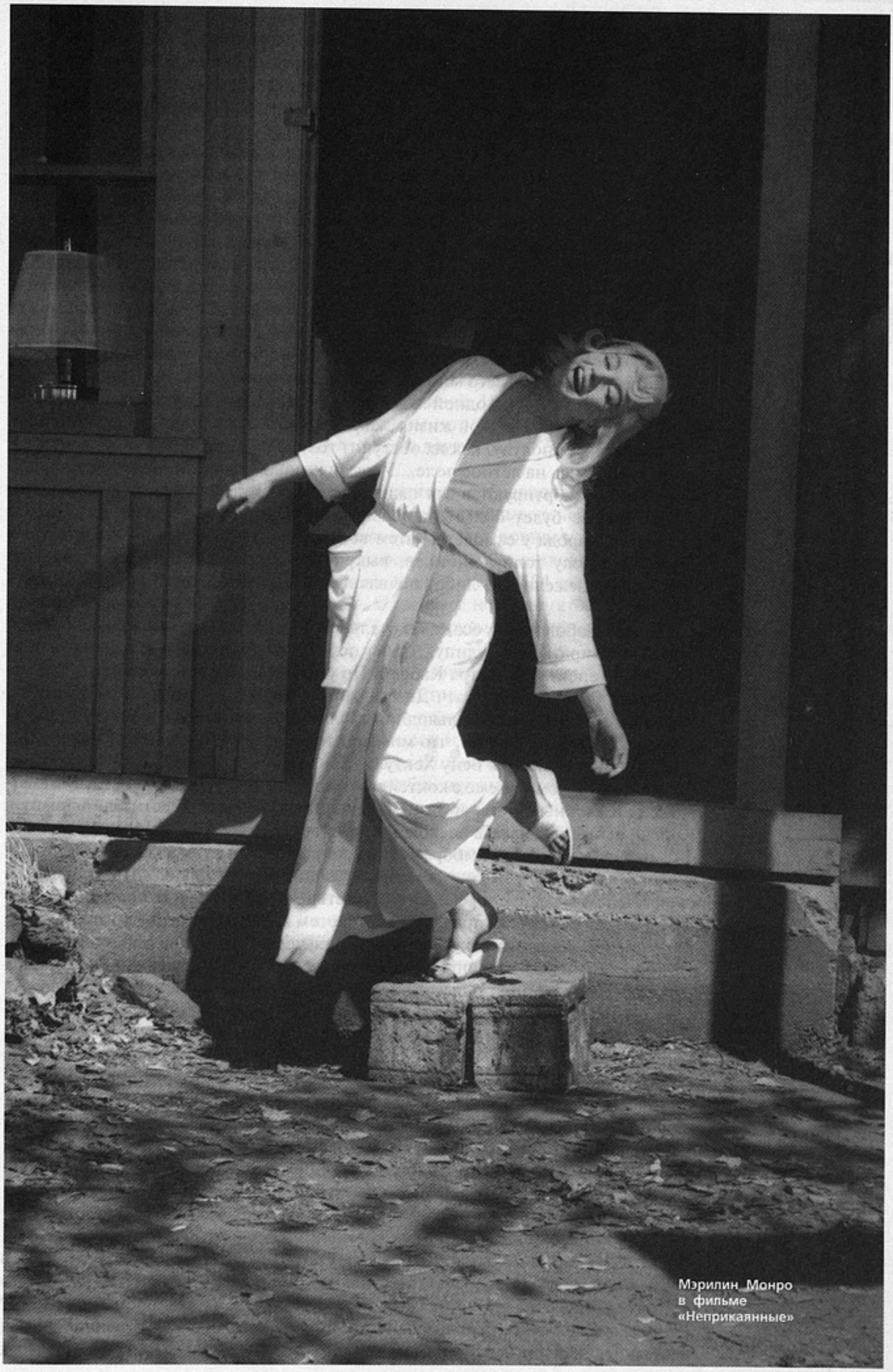
Ди Маджо чем-то напоминает героя фарса. Каждый раз, как ему удается приблизиться к цели, коварная интрига сводит на нет все его усилия. Есть что-то комичное в его упорном стремлении отвратить ее от кинематографа, однако во владеющей им мании трудно не почувствовать и чего-то другого, как нельзя более чуждого фарсовой стихии, если учесть, что с работой Мэрилин в шоу-бизнесе неразрывно связан мотив самоубийства. Сам процесс кинопроизводства воспринимается им как постоянная угроза, и когда завершаются съемки «Реки, с которой не возвращаются», он лишь укрепляется в сознании собственной правоты. Ведь впервые с момента, когда она стала звездой, ее заманили в капкан сценария, она пережила нечто вроде творческой смерти и оказалась перед лицом рокового факта: у студии достаточно мощи — и злобной воли, — чтобы проделать это с ней снова и, быть может, не раз. Ей, еще владеющей симпатиями зрительских масс, волей-неволей приходится задумываться о вариантах ухода из кино. Но всего несколько недель спустя она знакомится с Милтоном Грином — сотрудником журнала «Лук», у которого есть задание снять ее для обложки очередного номера. Он едва ли не самый популярный из нью-йоркских фотографов, специализирующихся на съемках новейших мод, о его безупречном вкусе ходят легенды, а его юмор мягок, как океанский бриз в день летнего солнцестояния. «Но вы совсем мальчик», — удивленно говорит она при встрече. «А вы совсем девочка», — улыбается он в ответ. Через час она обожает его, как старого друга. А еще через час они уже говорят о том, как вместе снимать фильмы. Едва Ди Маджо удается кое-как отвратить Мэрилин от столпившихся вокруг нее студийных каннибалов, на горизонте возникает прожектер, вещун, данник блистательного мира моды, из кожи вон лезущий, дабы убедить ее в том, что она, Мэрилин, тоже блистательна, шикарна, неотразима. Теперь Ди Маджо придется довольствоваться браком, но не отречением избранницы от карьеры в кино. Она действительно выйдет за него замуж, но это решение станет последним козырем, который она выложит в собственной тяжбе со студией: о своем намерении она объявит, лишь когда «XX век — Фокс» прервет с ней контракт за отказ сниматься в «Розовых колготках» — фильме, на ее взгляд, столь же плохом, как «Река, с которой не возвращаются». Вообще говоря, она делает все от нее зависящее, чтобы вбить кол в пламенеющие гневом сердца всех студийных администраторов — к примеру, заявляя газетчикам, что «сгорела со стыда» при мысли, что ей придется изображать «школьную учительницу, виляющую задом в дурацком танце». И все-таки студия вынуждена возобновить с ней контракт. В качестве свадебного подарка, ни больше ни меньше! Невесту Джо Ди Маджо не заставишь вилять задом. Вдохновленная победой, одержанной в покере с «Фоксом», на пару недель она исчезает из виду, уединяясь с Ди Маджо в заснеженном охотничьем домике над Палм Спрингс. Будем надеяться, что в медовый месяц Джо удалось поразвлечься на славу, ибо очень скоро ему предстоит снова окунуться в стихию фарса и мириться с ролью женихаразлучника: есть основание полагать, что в ее душе все еще витает тень прежней страсти к Артуру Миллеру.

Остается лишь гадать, поведала ли она об этом новоиспеченному супругу. Очень давно, еще до встречи с Ди Маджо, ее представили Миллеру на съемках ленты «Чувствовать себя молодым». Это было сразу после смерти Джонни Хайда в декабре 1950 года. А всего неделю спустя они вновь столкнулись друг с другом на вечеринке у Чарлза Фелдмана. В тот раз она побежала домой, спеша поделиться впечатлениями с Наташей Лейтес, проживавшей в ее квартире. «Это все равно что взобраться на дерево! — взволнованно заговорила она. — Понимаешь, это как стакан холодной воды, когда у тебя жар. Видишь мой палец — вот этот? Ну так вот, он сидел, держа меня за палец, и мы весь вечер просто смотрели друг другу в глаза».

Чуть позже, вернувшись в Нью-Йорк, Миллер написал ей письмо. «Продолжайте очаровывать их тем образом, который им так по вкусу, но я надеюсь и почти молюсь о том (не забудем, это пишет марксист! — *Н.М.*), что вам не сделают больно в этой игре и вы никогда не измените сами себе».

Потом были еще письма и разговоры по телефону. Она говорила Наташе, что влюблена. Была ли между ними в 1951 году близость — вопрос особый; и мы, думается, знаем ее достаточно хорошо, чтобы убедиться: в ее глазах это не главное. Для того чтобы влюбиться в Миллера, ей не требовалось делить с ним постель, да и то обстоятельство, что на протяжении долгих лет его профессиональной безвестности жена Миллера продолжала работать, содержа семью, накладывало на приверженного традиционным ценностям драматурга дополнительную ответственность. Миллер, мужавший в пору Великой депрессии, способен был годами переносить тяготы и лишения, и ему, возможно, довольно было один раз вкусить аромат Мэрилин, чтобы в дальнейшем на расстоянии продолжать мечтать о ней.

Из этого, разумеется, не следует, что он никак не поощрял ее. В тот вечер, когда он держал ее за палец (что, конечно, не могло не произвести на нее впечатления более завораживающего, нежели полсотни будничных совокуплений), она призналась Миллеру, что ей необходим кто-то, кем она могла бы восхищаться, а он порекомендовал ей Авраама Линкольна. «Карл Сэндберг, — добавляет он в письме, — написал его прекрасную биографию». Сколь бы размерен и упорядочен ни был образ жизни Миллера по сравнению с образом жизни других драматургов, для него не осталось втуне предпочтение, оказываемое этой необыкновенной юной старлеткой. В его жизни оно, надо полагать, было подобно аромату духов, разлившемуся по тюремной камере. А для нее не составило труда впрямую отождествить с Артуром Миллером формулу литературного величия. И вправду, какая пьеса могла бы взволновать ее сильнее, чем «Смерть коммивояжера»? Ведь продавать было и ее профессией, и, возможно, каждая клеточка ее серого вещества приходила в трепет, когда со сцены звучали слова: «На дорогу выходишь с сияющей улыбкой и в сияющих от гуталина ботинках. А когда тебе не улыбаются в ответ, знай: случилось землетрясение. А потом у тебя на шляпе появится пара малюсеньких пятнышек, и все, тебе конец». В образе Вилли Ломена он воплотил психологическую историю ее жизни, на ее языке прочитывавшуюся так: каждый миг существования безраздельно отдан тому, чтобы сохранить самое себя, и стоит дать слабину, как оказывается, что ты проиграла. Хороший актер всегда тяготеет к хорошей роли, так как для него она — лучшее средство выбраться из порочного круга нарциссизма, поэтому хороших драматургов, естественно, обожествляют. Подобно Господу Богу, драматург способен сотворить великолепный образ, сотворить персонажа, в чью индивидуальность можно внедрить поиск самого себя. Расставшись с Миллером, она наполнила душу сладостью воспоминаний об утраченной идеальной любви и идеальном мужчине, и теперь эти воспоминания делались невидимой стеной, защищавшей ее от посягательств Ди Маджо. Джо, должно быть, считала она, мог быть для нее всем, заполнить все уголки ее тела; необитаемой оставалась лишь тоскующая пустошь ее души. И тут в ее памяти начинали роиться другие мужчины. Гайлс рассказывает о том, как Ди Маджо уже после развода с Мэрилин встречается в узком кругу с Фредом Каргером. Когда оба чувствуют, что темы разговора исчерпаны, Каргер садится за рояль. Ди Маджо слушает, томится, быть может, вспоминает рассказ Мэрилин о ее неразделенной любви к Фреду и вдруг вздымает вверх свои могучие руки. «Эти руки! — вздыхает он с картинной грустью. — Они годны только мячи отбивать!» Разумеется, в данном случае вряд ли стоит принимать все происходящее за чистую монету (не говоря уж о том, что на описываемой встрече присутствует и сестра Фреда Каргера Мэри, близкая подруга Мэрилин, и закрадывается невольное подозрение, что Ди Маджо рассчитывает, что слух о его меланхолии достигнет ушей Мэрилин и тронет ее сердце). Ведь и он сам не прочь порой покрасоваться на людях. Слов нет, за обедом Джо предпочитает строгие костюмы, но есть в его доме шкаф, битком набитый спортивной одеждой, по преимуществу красного цвета. Что до рук, то теперь они с не меньшим успехом орудуют клюшкой для гольфа. Гольф — главное увлечение Ди Маджо в часы, когда он не служит ходячей рекламой собственного ресторана. Да и Мэрилин на протяжении девяти месяцев их супружеского союза (по крайней мере, когда они живут в Сан-Франциско) значительную часть времени проводит в задней кабине это-



Мэрилин Монро
в фильме
«Неприкаянные»

го ресторана. Заманчиво взглянуть, как в полном одиночестве, в цветной косынке, погруженная в таинство маникюра, она делает вид, что ожидает мужа. Впрочем, впечатление обманчиво, в действительности ее задача — завлечь в заведение Джо орды взволнованных посетителей. Не исключено, правда, что подчас ее лицо омрачает мысль о не слишком веселом будущем — будущем скучающей супруги хозяина салуна.

Однако это еще впереди. Их брак начинается с каскада газетных публикаций. После медового месяца они возвращаются в Сан-Франциско и поселяются в просторном доме, принадлежащем семье Ди Маджо. Готовит и занимается хозяйством в нем сестра Джо Мари. И почти сразу же молодые отбывают в Японию. Для Ди Маджо это свадебное путешествие вперемешку с бизнесом: вместе со своим старым тренером Левшой О'Доулом он участвует в выездном матче бейсболистов. Основа супружества, по его убеждению, в том, что центром всеобщего внимания является глава семьи. Ничего подобного, с момента бракосочетания именно она становится главным действующим лицом в том необъятном американском фильме, новые серии которого изо дня в день демонстрируют газеты всего мира. Вплоть до похорон Джека Кеннеди и выхода на авансцену Джеки ни одной женщине не удастся занять такого магистрального места в американской жизни, как Мэрилин. Не успеют они сойти с трапа самолета в Гонолулу, как их обступит толпа местных жителей. «Тысячи гавайцев ринулись на летное поле... У нее буквально вырвали несколько прядей волос». Их эскортируют в зал ожидания аэропорта, клятвенно обещая, что в Японии все будет более цивилизованно. Ничуть не бывало. Гигантское скопление народа у самолета, затем восьмимильный проезд по предместьям Токио, и всюду толпы японцев, выкрикивающих «monchan». Она больше «monchan», нежели кто-либо, появлявшийся на Востоке со времен Ширли Темпл.

Масса любопытных осаждает отель, где они остановились. Ей приходится тайком выбираться на улицу, чтобы осмотреть достопримечательности или сходить на спектакль театра Кабуки. По утрам ей дозволено лицезреть тренировочный бейсбольный матч Ди Маджо и О'Доула, по вечерам — смотреть, как они гоняют шары в бильярдной отеля. «Не важно, куда и зачем я приезжаю, всегда кончается тем, что мне ничего не удается увидеть», — вскоре напишет она, если верить Бену Хекту.

На токийском приеме с коктейлями, где чету Ди Маджо приветствуют высокопоставленные чины армии США, ее приглашают нанести блиц-визит в Корею, дабы поддержать боевой дух действующих войск. Ди Маджо оказывается перед незавидным выбором: либо сопровождать жену в качестве бесплатного приложения, улыбаясь военнослужащим, либо продолжать заниматься своим делом в Токио, томясь в ее отсутствие. Он выбирает второе, и она улетает в Сеул, откуда ее отправляют вертолетом вглубь от линии фронта на базы, где размещены на зимовку подразделения первой дивизии морской пехоты. Попросив максимально снизить высоту над собравшимися группами военнослужащих, она не просто высовывается из вертолета, но, удерживаемая двумя членами экипажа за ноги, буквально зависает в воздухе, посылая во все стороны воздушные поцелуи и без конца уговаривая пилота сделать еще один круг над местностью. Это самое яркое ее появление на публике со времен, когда она полуобнаженной прошагала шесть кварталов по территории студии, и оно, естественно, побуждает морских пехотинцев, нарушив субординацию, сгрудиться на посадочной полосе. Когда вертолет касается земли, ее взору предстает дорожная надпись: «Веди машину осторожно! Спасенная тобой жизнь может быть жизнью Мэрилин Монро». Газетчики муссируют небывалое событие: рядовой Джо рядом с самой дорогой куколкой Америки. Офицеры и сержанты вступают в соревнование за право принять ее в армейской столовой и, когда она делает выбор, надевают ордена и медали.

«Из темно-оливковых рубашки и узких брюк Мэрилин переоделась в столь же узкое фиолетовое платье с блестками и таким глубоким вырезом, что ее почти обнаженная грудь оказалась прямо под леденящими порывами ветра. Ее фигура, под стать первой песне Мэрилин «Бриллианты — лучшие друзья девушки», переливалась кристалликами горного хрусталя и искусственных

алмазов. Ее не слишком сильному голосу всегда помогали динамики... а сейчас в ее руках был самый обыкновенный микрофон. Не допев песни, она подошла к стоящему возле кулис солдату, выжидавшему момента ее сфотографировать... И мягко сняла крышку с объектива его камеры со словами: «Дорогой, ты забыл открыть его».

Ряды собравшихся сотрясает овация. Сохранились кадры хроники, запечатлевшие ее дрожащей на морозном воздухе в пасмурный зимний день, с открытой грудью, распростертыми руками и разметавшимися во все стороны волосами. Она кокетничает, поводит плечами, как танцовщица в ночном клубе, заставляя слушателей стонать от возбуждения, она поет и дрожит, ей отчаянно не хватает голоса, однако ее не сравнишь ни с одной эстрадной певицей. «Готова поклясться, — скажет она, вспоминая это выступление, — я ничего не чувствовала, я только знала, что мне хорошо». Адепт хемингуэевского кредо, она убеждена: отчего бы ни было хорошо, это хорошо. В этот миг жизни ей не нужно никого обожать, никем восхищаться. «Пожалуй, я не понимала, как действую на людей, пока не побывала в Корее», — скажет она много лет спустя. Она выглядит ослепительно. Она счастлива. Быть может, никогда больше не будет она казаться такой безоблачно счастливой. На прощание она исполняет «Сделай это еще раз» с таким подъемом, что армейское начальство на всякий случай просит ее не петь эту песню на других базах. А она... она слишком счастлива.

Перед отлетом в аэропорту она обращается к собравшимся офицерам и сержантам: «Это было лучшее, что когда-либо случалось со мной. Единственное, о чем я жалею, — это о том, что мне не довелось повидать других ребят, повидать их всех. Приезжайте к нам в гости в Сан-Франциско». Громовый раскат хохота, и вот она уже в самолете, с температурой 104 градуса[2]. Четыре дня в Японии она не встает с постели. И снова с ней нянчится Ди Маджо. А как сладко выздоравливать! Актеры обожают крутые перемены.

Воительница, покинувшая поле брани, она не может не скучать в Сан-Франциско. Сколько можно терпеливо сидеть за столиком в ресторане Ди Маджио, улыбаться членам его семьи, выходить в море на его яхте (он окрестил ее «Янки Клиппер» — естественно, в честь самого себя) или стараться быть доброй мачехой его двенадцатилетнему сыну. Они начинают ссориться. Позднее, после развода, она примется рассказывать жуткие истории, которые со временем станут обрастать ужасающими подробностями — ужасающими настолько, что у Ли Страсберга, к примеру, сложится впечатление, будто Ди Маджо — настоящий зверь, в порыве гнева как-то сломавший ей кисть руки. В версии Артура Миллера весь инцидент сводится к тому, что бейсболист, придя в ярость от какой-то ее реплики, с силой захлопнул крышку чемодана, ненароком прихватив ее руку, на которой осталась ссадина. Что бы между ними ни происходило, смертоубийство или скука, она, судя по всему, опасалась, что мимо нее пройдет нечто интересное. И потому вернулась в кинематограф, согласившись сыграть роль в фильме «Нет лучше бизнеса, чем шоубизнес». Его сценарий явно уступает сценарию «Розовых колготок», а ее партнером вместо Фрэнка Синатры назначен Доналд О'Коннор. Когда она надевает туфли на каблуках, О'Коннор выглядит на шесть дюймов ниже. Хуже того, одну из ролей в фильме должна исполнять Этель Мерман. А в сравнении с нею Мэрилин просто не умеет петь. Участвует в нем и Дэн Дейли, ветеран актерского цеха, виртуозный танцор и чемпион по части дешевых эффектов, когда сценарий фильма хуже некуда. И Джонни Рэй, пребывающий на пике своей популярности. Она чувствует себя дилетанткой, затесавшейся в круг профессионалов, и сконфужена быстротой, с какой они усваивают условия задачи. Дает себя знать перерыв в съемках, ведь она не снималась уже восемь месяцев да и в этом фильме участвовать согласилась лишь потому, что в пакете с ним — главная роль в «Зуде седьмого года». А между тем в доме, который они с Ди Маджо сняли в Беверли Хиллз, нет ни

[2] По шкале Фаренгейта. — *Прим. переводчика.*

покоя, ни семейной жизни. Со студии она возвращается без сил, и каждый вечер они идут куда-то ужинать. Надувшись, не глядя друг на друга. У нее нет уже былого уважения к Ди Маджо. Некий бизнесмен пригласил его вступить в холдинг, заметив, что «делу не повредит, если Мэрилин будет появляться на некоторых корпоративных мероприятиях, запланированных новой компанией, — таких как совещания по организации сбыта, переговоры и, возможно, собрания акционеров». И Ди Маджо, судя по всему, не сказал ему «нет». Он, столько раз коривший ее за неспособность отвязаться от пиявок и кровососов, не нашел в себе силы решительно отказать партнеру. Леону Шемрою, оператору, восемь лет назад снявшему ее первую кинопробу, довелось засечь их обоих в модном китайском ресторане. За все время ужина они не сказали друг другу ни слова.

Вдобавок ко всему она еще никудышная хозяйка. Всюду открытые тюбики с зубной пастой, разбросанные по полу вещи, краны, из которых капает вода, свет, не потушенный в дневное время суток, — все это цветочки, ее неряшливость еще даст себя знать. Билли Уайлдер так описывает бедлам на заднем сиденье ее «Кадиллака» с открытым верхом: «В кучу свалены блузки, брюки, платья, пояса, старые туфли, использованные авиабилеты, бывшие любовники, не знаю, что еще. Словом, такого беспорядка и представить себе нельзя. А сверху — целая пачка штрафных квитанций за нарушение правил уличного движения... Думаете, это ее волнует? Разве меня волнует, встанет ли завтра солнце?»

Война с мужем переносится на съемочную площадку. В один прекрасный день он появляется на съемках. Но это уже не тот стеснительный ухажер, какого запечатлели в момент, когда в разгаре были «Обезьяньи проделки». Ныне он согласен сняться лишь в компании с Ирвингом Берлином и во всеуслышание заявляет, что вообще-то пришел сюда послушать, как поет Этель Мерман. «Мерм», в числе прочего, одна из привилегированных посетительниц ресторана «Тутс Шор». Нетрудно вообразить реакцию Мэрилин.

По четыре часа в день она занимается с преподавателем по вокалу, пытаясь заново поставить голос, но на съемочной площадке он трижды срывается. Разучивая большой танцевальный эпизод под названием «Тропическая тепловая волна», берет в партнеры своего хореографа по фильму «Джентльмены предпочитают блондинок» Джека Коула, но номер получается на редкость убогим. Она стремится к внешнему эффекту, но в костюме Кармен Миранды выглядит невыразительно. Кажется, ее кожа утратила привычный оттенок. Она пьет. Взгляд отсутствующий, если не безжизненный. Никогда еще не была она на экране так непривлекательна. На ней черные трусики и распахивающаяся спереди юбка в стиле фламенко; стоит лишь приподнять ногу, как складывается впечатление, будто она демонстрирует темную поросль в интимном месте. Стражи общественной нравственности опять дают ей пинка. Хедда Хоппер публикует негодующую колонку. А Эд Салливен пишет: «Соломка, подстеленная критикой мисс Монро, вконец истрепалась... «Тепловая волна» — одно из самых вопиющих нарушений хорошего вкуса, какие довелось видеть вашему обозревателю». А среди писем от фанатов и почитателей встречаются и такие: «Мэрилин Монро вызывает у меня — и даже у моих детей — тошноту». На нее еще выльется целый ушат грязи, а пока, как бы предощущая свое поражение в этом фильме, в последнюю неделю съемок она заболевает, подхватив какую-то легкую инфекцию. А затем, не дав себе и дня отдыха, появляется на площадке «Зуда седьмого года».

Здесь-то она отыграется. Словно натасканная в метафизических премудростях, согласно которым после двух неудачных выпадов наступает очередь третьего — сильнейшего, на этот раз она проявит все лучшее, чем богата ее индивидуальность. Теперешняя Мэрилин пышнотела, чтобы не сказать толста, из-под пояса и бретелек рвутся наружу складки плоти, бедра кажутся отяжелевшими, предплечья наводят на мысль, что, постарев, она окончательно раздастся, живот выпирает, как сроду не выпирал ни у одной кинозвезды... И тем не менее она не перестает быть живым, дерзким и вызывающим воплощением красоты. Это ее лебединая песня, ее прощание с имиджем идола эротических грез, это последний чертов фильм, в котором она снимется — и как сни-

мется! Она еще раз докажет, что ничуть не хуже тех актеров, с которыми работает; она и Том Юэл комическим маршем пройдут сквозь всю картину. В роли Девушки с верхнего этажа — телемодели, приехавшей на лето в Нью-Йорк из штата Колорадо, — она воплощает собою последнюю девственницу Америки, не тронутое пороком дитя середины эпохи президентства Эйзенхауэра, американку до мозга костей, искренне уверовавшую в подлинность того, что она рекламирует на телеэкране, иными словами, такую же наивную и естественную, как сама глубинка, из недр которой она вышла. Творческое свершение, поистине невообразимое для актрисы, пребывающей на грани развода с мужем, имеющей за плечами два чудовищно плохих фильма, проходящей курс лечения психоанализом, чересчур много пьющей и вопреки всему ни на минуту не оставляющей мысли о том, чтобы разорвать контракт и зажить в Нью-Йорке новой жизнью — жизнью, отданной новым фильмам, которые с ее участием снимет фотограф, дотоле не снявший ни одного.

Для обычной женщины такая нагрузка немыслима, но для Мэрилин — естественна. У обладающих неустойчивой индивидуальностью есть одно благословенное преимущество: они способны резко менять образ жизни, испытывая при этом скорее удовольствие, нежели боль. Если в неизменной ситуации такая неустойчивость собственного «я» со временем лишь усугубляется (ибо его носителю кажется, что вокруг процветают все, кроме него самого), то отсутствие психической плотности равным образом предполагает быструю приспособляемость к новой жизненной роли. Из этого отнюдь не следует, что на съемках «Зуда седьмого года» Мэрилин ведет себя, как агнец божий. Как правило, она на несколько часов запаздывает к началу съемочного дня и нередко тормозит работу всей группы, забывая собственные реплики. Но она жизнерадостна, до чего же она здесь жизнерадостна!

Словно подкараулив благоприятную возможность, на натурных съемках в Нью-Йорке она выдерживает решительный бой с Ди Маджо. Тот после долгих препирательств согласился ее сопровождать и теперь вместе с тысячами жителей города стоит на ночной улице, глядя, как ее с Томом Юэлом снимают стоящими на железной решетке, под которой бегут поезда подземки. Когда поезда приближаются к этой парочке, подол юбки Мэрилин взметается вверх. В городе такая жара, что ей, судя по всему, приятно ощущать на бедрах дуновение свежего воздуха. Она отыгрывает этот эпизод с выражением невинной радости — рослая блондинка в белой юбке, похожей на раздутый вокруг талии парус (именно такой ее силуэт высотою в пятьдесят футов вырастет позже на Таймс-сквер). В эпоху Эйзенхауэра комический эффект всецело определяется тем, сколь откровенен намек на пылающую жаровню секса при сохранении респектабельного холодка невинности. «Ох, — с интонацией Бетти Буп откровенничает героиня фильма. — Я всегда держу трусики в морозильнике».

А теперь попробуйте представить себе Джо Ди Маджо в тысячной толпе зевак, слетевшихся сюда со всех уголков Нью-Йорка поглазеть на белые трусики и сногсшибательные бедра Мэрилин, обдуваемые мощной воздушной струей, вырывающейся из тоннеля подземки. Более непристойной сцены он и вообразить не мог. До него доносятся голоса нью-йоркских кобелей. Они изъясняются на жаргоне, замешанном на фекалиях, нечленораздельном гиканье и гастрономии: «Только посмотри на этот кусок мяса!» Не в силах дольше терпеть пытку, он хочет ретироваться. Но стая газетных репортеров преграждает ему путь к заветному пристанищу — ресторану «Тутс Шор». Ведь он совсем рядом, за углом от того места, где идет съемка. Его аристократическая публика наверняка оставит комментарии при себе. Но их выскажет вслух один из газетчиков: «Джо, как вы относитесь к тому, что Мэрилин вовсю демонстрирует те части тела, которые не показывала раньше?» Ди Маджо не отвечает. Мэрилин он выскажет все, что накопилось, как только она придет домой. Живущие в соседних номерах отеля постояльцы до самого рассвета слышат крики и плач. А утром он уже на пути в Калифорнию.

Спустя две недели, вернувшись в Лос-Анджелес, она заявит прессе, что они разводятся. Она больна и ни с кем не общается. Ди Маджо, протолкнувшись сквозь толпу репортеров, садится в машину и вместе с приятелем Рено Барсоккини (тот был шафером на его свадьбе) уезжает в Сан-Франциско.

Взяв с собой «два кожаных чемодана и сумку с отделанными золотом клюшками для гольфа». «Новость поразила Голливуд не меньше, нежели взрыв атомной бомбы» — такой комментарий происшедшему дает агентство «Ассошиэйтед пресс».

Через несколько дней Мэрилин возвращается к работе над фильмом «Зуд седьмого года». Быстрее схватывает и больше сосредоточена на роли, чем прежде. Порою Уайлдер, к собственному удивлению, может ограничиться одним-двумя дублями. Новая индивидуальность. Хороший фильм. «Рахманинов», — выговаривает Девушка с верхнего этажа вкрадчивым голосом беспричинно счастливой куколки.

Время от времени они с Ди Маджо встречаются. Через несколько месяцев он будет даже сопровождать ее на премьеру «Зуда седьмого года», хотя, по слухам, не успеет фильм кончиться, как они рассорятся. Мэрилин на волне откровенности сделает достоянием многих, как ей бывало скучно с беднягой Джо, но отчего же в таком случае, встретив его еще раз в 1961 году, она поспешно заявит друзьям, что они «просто знакомы»? Да нет, добавит она, между нею и Ди Маджо вовсе не происходит «ничего такого», ведь она «излечилась». О мужчинах, к которым не испытывают ничего, кроме безразличия, в таком тоне не говорят; да и в ее привязанности к Иву Монтану, которая окончательно поставит крест на ее браке с Миллером и сексуальная подоплека которой почти нескрываема, просматриваются любопытные параллели. Монтан, как и Ди Маджо, родом из Италии, оба крестьянского происхождения, и в самой внешности обоих немало общего.

Но не будем забывать и другого: разве устраивать чехарду и в работе, и в любви — не характерная ее черта? Начав с Миллера, она двинется в сторону Ди Маджо, затем вернется к Миллеру, потом снова завяжет с Ди Маджо; точно так же будет она курсировать от Наташи Лейтес к Михаилу Чехову, затем обратно к Лейтес, а от нее — в сторону Ли Страсберга и Методу; она бросит Голливуд, дабы обосноваться в Нью-Йорке, а потом, пресытившись восточным побережьем, возвратится на западное, которое вновь покинет, чтобы еще раз вернуться в Лос-Анджелес — и умереть. Она вступает в ту полосу жизни, когда бремя прошлого отяжеляет ее шаги, как хвост динозавра.

Продолжение следует

S U M M A R Y

We are freed at last...
Round table talk devoted to the returns of the Russian cinema in 2003.

Zara Abdullaeva
Where is our place?
Venice-2003.

Elena Stishova
At depth
Review of Andrei Zvyagintsev's THE RETURN (Russia).

Olga Surkova
The island of the unknown treasures
Review of Andrei Zvyagintsev's THE RETURN (Russia).

Andrey Plakhov
Sheer mystique
Review of Andrei Zvyagintsev's THE RETURN (Russia).

Larisa Malyukova
He's Japanese, and this explains a lot...
Review of Takeshi Kitano's ZATOICHI (Japan).

Mikhail Trofimenkov
That one with four eyes looks like Johnny Depp
Review of Robert Rodriguez' ONCE UPON A TIME IN MEXICO (USA — Mexico).

Stas Tyrkin
The imprisoned
Review of Bernardo Bertolucci's THE DREAMERS (Great Britain — France — Italy).

Elena Plakhova
Ghosts come in rain
Review of Tsai Ming-Liang's BU SAN (Taiwan).

Dmitry Desyaterik
Surrender
Review of Bruno Dumont's TWENTYNINE PALMS (France).

Denis Dragunsky
Black, black and white
Values in contemporary Russian society.

Alexandre Sokolyansky
White guard and people's will
Essay on actual interpretations of Mikhail Bulgakov's piece THE DAYS OF THE TURBINS.

Sergey Kuznetsov
Zoo, or letters not about love
Commentary on the children's animation of the 70s.

Anton Dolin
Whom is Lars von Trier is afraid
Essay on Jorgen Leth' and Lars von Trier's THE FIVE OBSTRUCTIONS.

Jorgen Leth
The Fall
Conversation of Peter Shepotinnik with Jorgen Leth about THE FIVE OBSTRUCTIONS.

Sergey Anashkin
Mishima the gaping
The first part of the article about Yukio Mishima and cinema.

Dmitry Golynko-Volfson
Humanism of power intervention
Ethics and aesthetics of war on the screen.

Dmitry Komm
Downloading over, revolution is cancelled
Analysis of the concluding part of THE MATRIX.

Georgy Burkov
The Count of Monte Cristo in Russian style
Excerpts from diary of the actor Georgy Burkov.

Norman Mailer
Marylin. A Biography
A magazine's version of the book.

€ 4592

18 ФЕВ 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 6.01.04. Подп. к печати 23.01.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 16,43
Заказ 24. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

«Однажды в Мексике»

Режиссер Роберт Родригес

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.РОДНЯНСКОГО, Н.СИРИВЛИ, В.СЛАВКИНА, УГАРОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Новая драма». Опыт для подражания
Ни дня без серии. Россия — США: телевизионная копродукция

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«АНТИКИЛЛЕР-2» Егора Кончаловского
«БЛАГОСЛОВИТЕ ЖЕНЩИНУ» Станислава Говорухина
«УБИТЬ БИЛЛА» Квентина Тарантино
«ПОРОЧНЫЙ ДЕВСТВЕННИК» Артуро Рипштейна
«В МОЕЙ КОЖЕ» Марины де Ван

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Классики «новой волны» о дебютантах «новой драмы»
Авторы «новой драмы» о театре
«Крок»-2003

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Мастер-класс Герца Франка
Норштейн о Басё

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневник Георгия Буркова

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ
Пьесы молодых драматургов